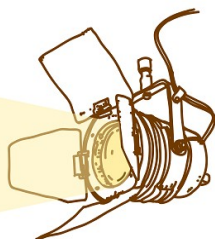


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 5, número 1, 2021



Roberto Succo, o “assassino dos olhos de gelo”, durante fuga do cárcere em Santa Buona di Treviso, Itália, em 1988.

Dramaturgia em foco



Volume 5, número 1, 2021

Reitoria pro tempore*

Reitor

Prof. Dr. Paulo César Fagundes Neves

Vice-Reitor

Prof. Dr. Daniel Salgado Pifano

Pró-Reitora de Extensão

Profa. Dra. Lucia Marisy Souza R. de Oliveira

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Profa. Dra. Patricia Avello Nicola

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Adelson Dias de Oliveira

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Roberto Jefferson B. do Nascimento

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Luiz Mariano Pereira

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Me. Bruno Cezar Silva

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

Prof. Esp. Ronald Juenyr Mendes

*Dados do corpo administrativo da universidade em julho-2021, mês da publicação da versão completa da revista.

COMISSÃO EDITORIAL

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Editores Adjuntos

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Cia. Triptal e Cia. Imaginatrice (São Paulo)

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dra. Divanize Carbonieri
Universidade Federal do Mato Grosso

Profa. Dra. Irley Margarete Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marilia Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Simone Malaguti
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2021)

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (Universidade Estadual de Maringá)
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. César de Alencar Arnaut de Toledo (Universidade Estadual de Maringá)
Prof. Dr. Eder Rodrigues da Silva (Universidade Federal do Sul da Bahia)
Profa. Dra. Elen de Medeiros (Universidade Federal de Minas Gerais)
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas)
Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)
Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Universidade Federal de Pelotas)
Prof. Dr. Francisco Alves Gomes (Universidade Federal de Roraima)
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. Humberto Issao Sueyoshi (Universidade Federal do Acre)
Profa. Dra. Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento (Universidade Federal do Ceará)
Prof. Dr. Lajosy Silva (Universidade Federal do Amazonas)
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. Marcelo Marcos Soler (Faculdade Paulista de Artes)
Profa. Dra. Maria Silvia Betti (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Marília Fatima Oliveira (Universidade Federal de Tocantins)
Profa. Dra. Marina de Oliveira (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro (Universidade Federal Fluminense)
Prof. Dr. Ney Luiz Piacentini (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Patrícia dos Santos Silveira (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Univ. Estadual de Mato Grosso do Sul)
Prof. Dr. Roberto Rillo Biscaro (Instituto Federal de São Paulo)
Prof. Dr. Rummenigge Medeiros de Araujo (Instituto Federal do Rio Grande do Norte)
Profa. Ma. Samantha Lima de Almeida (Universidade Católica de Pernambuco)
Profa. Dra. Thais Aparecida Domenes Tolentino (Univ. Federal de Santa Catarina*)
Profa. Dra. Vanessa Campos Mariano Ruckstadter (Univ. Estadual do Norte do Paraná)
Profa. Dra. Viviane Becker Narvaes (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

* Instituição de doutoramento. Nos demais casos, instituição de atuação docente.

Imagem da Capa e sua autoria:

Fotografia de Roberto Succo durante fuga do cárcere em Santa Buona di Treviso, Itália, em 1988. Autoria desconhecida.

Fonte:

<https://www.facebook.com/Roberto-Succo-RIP-541207365943100/photos/pcb.2104629619600859/2104629576267530/>.

O uso de trechos de textos e de imagens é de responsabilidade dos(as) autores(as) que submetem à revista, estando sujeitos às questões legais.

A autorização para tradução de textos em língua estrangeira, caso o mesmo ainda não esteja em domínio público, deve ser obtida pelo(a) próprio(a) autor(a) que submete à revista.

É permitida a reprodução parcial das informações publicadas, desde que seja citada e/ou referenciada a fonte completa.

**Universidade Federal
do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 5, número 1, 2021

216p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.
I. Título

DRAMATURGIA EM FOCO

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.
Centro
Petrolina - PE
CEP 56304-205

A Revista conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão através do edital PIBEX-Univasf 2021.

Gabinete da Pró-Reitoria de Extensão:
(87) 2101-6768

Sites da revista

Site antigo - apenas volumes 1 e 2
<http://periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

Site atual - todos os volumes
<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Editorial	vi
Seção Artigos	01
De Roberto Succo a Roberto Zucco: a criação dramática a partir do <i>fait divers</i>	02
Fernanda Vieira Fernandes	
Poetas visionários: a presença de Hart Crane na dramaturgia de Tennessee Williams	19
Antonio Gerson Bezerra de Medeiros	
A Dramaturgia Expandida: um campo aberto de (in)definições	34
Laura Castro de Araújo e Candice Didonet	
Dramaturgias para encenação do espetáculo-processo <i>Doroteia-Okê</i>	51
Bruno Leal Piva	
O martírio de uma santa judia: a recepção pública da peça <i>Edith Stein na câmara de gás</i>	70
Danilo Ferreira	
A arte de dominar: o teatro de José de Anchieta como instrumento de reconstrução da memória coletiva indígena	89
Camila Nunes Duarte Silveira, Maria Cleidiana Oliveira de Almeida e Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro	
O corpo ausente e a memória para a construção de um "mais-que-presente" na dramaturgia de <i>Jacy</i>	109
Elen de Medeiros, Maria Luísa Cabaleiro Saldanha	
Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [segunda parte]	121
Fernando Marques	
Seção Ensaios	160
Com Amor, SK	161
Carlos Adriano de Lima Santana	
Seção Artigos	178
Madalena arrependida	179
Alberto Centurião Carvalho	

E aqui estamos hoje, na vida real	191
Felisberto S. da Costa	
Um Ato de Uma Nação ou O Sol é Feito de LED - peça mais ou menos didática	201
Dante Cabelho Passarelli	
Dados técnicos	216

Este volume 5, número 1 (2021) da **Dramaturgia em foco** chega ao terceiro número produzido no contexto da pandemia de covid-19. Embora nas últimas semanas a situação tenha sido amenizada graças à vacinação ter atingido um pouco mais de 40% da população com a primeira dose (a segunda não passou de parcos 15%, infelizmente), é inegável a devastação humana que o país tem sofrido, com mais de meio milhão de mortos pelo vírus. Pouco a pouco, porém, a ciência e o conhecimento têm vencido a batalha contra a desumanidade escancarada e o obscurantismo contrário aos cuidados imprescindíveis nesses tempos.

Os títulos que compõem o presente número buscam na análise dramaturgica (no caso dos artigos e do ensaio) ou na própria expressão via dramaturgia (peças curtas) o diálogo com a política no seu sentido mais amplo e com a subjetividade, ambos os temas sensíveis na arte e na vida.

Abrimos a seção de **Artigos** com “De Roberto Succo a Roberto Zucco: a criação dramaturgica a partir do *fait divers*”, de Fernanda Vieira Fernandes, no qual se investiga a gênese da peça *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès. O autor cria seu texto a partir de um *fait divers*;, qual seja, a história do assassino Roberto Succo, italiano que aterrorizou a França no final de 1980. Com considerações acerca do enredo, da composição e da estrutura, o artigo analisa o processo de escrita do texto verificando pontos de aproximação entre o texto dramaturgico e os fatos.

Antonio Gerson Bezerra de Medeiros relaciona a obra poética e dramaturgica de dois grandes nomes das letras estadunidenses em “Poetas visionários: a presença de Hart Crane na dramaturgia de Tennessee Williams”, no qual evidencia que a presença da poética craniana na dramaturgia williamsiana está além de epígrafes e citações, configurando-se em um aspecto visionário da percepção da realidade.

Em “A Dramaturgia Expandida: um campo aberto de (in)definições”, Laura Castro de Araújo e Candice Didonet nos apresentam suas perspectivas sobre a dramaturgia

expandida a partir da crise de categorias que, ao longo do século XX, introduziu no campo das artes qualidades maleáveis e, no que concerne à dramaturgia, ampliou os elementos que a constituem e que não mais são regidos pelas recomendações aristotélicas.

“Dramaturgias para encenação do espetáculo-processo *Doroteia-Okê*”, de Bruno Leal Piva, aborda o processo do espetáculo *Doroteia-Okê*, partindo das tentativas dramáticas dos artistas nele inseridos, em consonância com o texto-base *Doroteia*, de Nelson Rodrigues. Analisa, em especial, o desenvolvimento textual dramático da atriz Cláudia Jordão, enquadrando-se também como dramaturga e/ou dramaturgista, para a criação desse espetáculo-processo.

Danilo Ferreira, em “O martírio de uma santa judia: a recepção pública da peça *Edith Stein na câmara de gás*”, aborda a recepção do pensamento da filósofa Edith Stein e a construção biográfica realizada no Brasil no período de 1950 a 1965 sobre essa intelectual religiosa, com base na referida peça.

“A arte de dominar: o teatro de José de Anchieta como instrumento de reconstrução da memória coletiva indígena”, de Camila Nunes Duarte Silveira, Maria Cleidiana Oliveira de Almeida e Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro, analisa o teatro de José de Anchieta, com foco no *Auto da pregação universal*, como elemento retórico motivador para uma reconstrução da memória coletiva indígena, no contexto do século XVI, identificando-o uma estratégia de dominação favorável ao projeto colonizador português. Assim constitui-se um importante elemento de manipulação, dominação e reconstrução da memória coletiva ameríndia.

A proposta do artigo “O corpo ausente e a memória para a construção de um ‘mais-que-presente’ na dramaturgia de Jacy”, de Elen de Medeiros e Maria Luísa Cabaleiro Saldanha, é indagar como a memória é instrumento para a construção da dramaturgia da peça *Jacy* (2013), do Grupo Carmin (RN). O resultado é a observação de uma criação em cena de um “mais-que-presente” que, ao fundir elementos do passado com situações do presente, almeja provocar uma mudança futura.

Finalizando esta seção, Fernando Marques nos apresenta “Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [segunda parte]”, texto no qual brinda o leitor com a finalização da discussão sobre as concepções do teatro épico brasileiro das décadas de 1960 e 1970, inovadoras e superadoras dos modelos consagrados estrangeiros. O autor articula, assim, uma teoria do épico a partir da experiência brasileira a partir de cinco peças nacionais representativas.

Na seção **Ensaio**s, Carlos Adriano de Lima Santana aborda em “Com amor, SK”, as obras dramáticas *Blasted*, *Cleansed* e *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane, apresentando o contexto histórico e social da era Thatcher e a formação do movimento estético *in-yer-face*. Além disso, discute o triângulo sádico *Tinker-Thatcher-Bolsonaro* como uma condensação de aspectos que mostram a crueldade das autoridades retratada no personagem *Tinker*.

Finalizando a edição, a seção **Peças curtas** traz três textos. O primeiro deles, “Madalena arrependida”, de Alberto Centurião Carvalho, é uma peça inédita escrita em 1993, com características de melodramas de folhetim circenses e cujos diálogos se apresentam em versos. Segundo o autor, a proposta é “explorar os estereótipos para, pelo exagero, alcançar novos significados”.

“E aqui estamos hoje, na vida real”, de Felisberto S. da Costa, é uma escrita dramaturgicamente concebida numa perspectiva expandida, na qual são reunidas referências diversas da área das artes e das ciências humanas, num sistema de mistura: “mais que uma fusão, é uma confusão de enunciados”, segundo as palavras do próprio autor. O tema que alinhava os fragmentos é a solidão.

Por fim, Dante Cabelo Passarelli encerra esta seção com “Um Ato de Uma Nação ou O Sol é Feito de LED - peça mais ou menos didática”, cujo ponto de partida para a escrita é o impasse social e político vivido no país. A peça propõe uma reflexão sobre o que significa estar neste tempo-espaço, na sociedade brasileira, cujo passado da ditadura militar ainda assombra o presente e cujas regras são ditadas por um algoritmo subjugado ao capital, que parece ter o poder de prever o futuro. Trata-se de um texto cuja força motriz está na dialética da palavra, uma vez que são apontadas questões na mesma medida em que estabelecidos seus impasses e contradições.

A Dramaturgia em foco completou recentemente um ano na rede social Instagram e pode ser encontrada neste endereço: <https://www.instagram.com/dramaturgiaemfoco>. As publicações são variadas, contendo a divulgação de textos já publicados, divulgação de espetáculos e eventos da área, entre outras.

Oferecemos, no período de 29 de abril a 01 de julho, o curso **Dramaturgia estadunidense e sua consolidação**, realizado via Google Meet. O curso acolheu um total de 100 inscritos e contou com nove aulas, cujos temas e docentes seguem identificados: Thornton Wilder, com a Profa. Ma. Deborah Furlan Scavone (Pesquisadora e tradutora); Lillian Hellman, com o Prof. Dr. Fulvio Torres Flores (Univasf); Tennessee Williams, com o Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo (Companhia Triptal-SP); The Provincetown

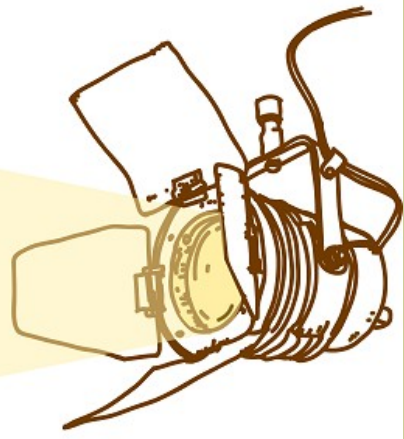
Players, com a Profa. Ma. Paola Piovezan Ferro (Ufopa); Eugene O'Neill, com a Profa. Dra. Maria Silvia Betti (USP); Elmer Rice, com a Profa. Ma. Máira Gonçalves Malosso (USP); Stanislavski nos Estados Unidos, com o Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho (Universidade Anhembi-Morumbi); Teatro musical, com o Prof. Dr. Bernardo Fonseca Machado (Unicamp). O curso encontra-se disponível no Youtube no seguinte endereço: <https://bit.ly/2TpLWFL>.

Agradecemos a todas as pessoas que, mesmo diante das dificuldades, contribuem para que a revista continue cumprindo seu papel de divulgação do conhecimento, em especial às autoras e aos autores que confiaram seus trabalhos para publicação, e ao corpo de pareceristas, pela atenção e qualidade no trabalho realizado.

Desejamos uma boa leitura a todas e todos, repetindo o que dissemos no final do editorial anterior: vivemos um período que continua difícil, porém ainda necessário, de isolamento social.

Fabiano Tadeu Grazioli
Fulvio Torres Flores
Luis Marcio Arnaut de Toledo
Editores

Dramaturgia em foco



Artigos



De Roberto Succo a Roberto Zucco: a criação dramaturgica a partir do *fait divers*¹

From Roberto Succo to Roberto Zucco: dramaturgic creation based on *fait divers*

Fernanda Vieira Fernandes²

Resumo

Este artigo investiga a gênese de *Roberto Zucco* (1988), texto dramático escrito por Bernard-Marie Koltès. Para a sua criação, o dramaturgo partiu de um *fait divers*: o assassino italiano Roberto Succo, que aterrorizou a França no final de 1980. Após breve apresentação sobre o autor, são tecidas considerações acerca de *Roberto Zucco*, em relação ao enredo, composição e estrutura. Na sequência, o foco recai especificamente sobre o tema em análise. Parte-se da inspiração e processo de escrita do texto, verifica-se pontos de aproximação entre a obra dramática e os fatos, mostrando quais elementos do percurso de Succo aparecem no percurso de Zucco. Por fim, o artigo lança algumas propostas de leitura sobre a polêmica escolha do criminoso como inspiração para a obra. Entre os referenciais teóricos, destacam-se Koltès (1999), Fernandes (2009), Maïsetti (2018), Sarrazac (2017), Benhamou (1996), Faerber (2006), Patrice (2008) e Ubersfeld (1999).

Palavras-chave: Dramaturgia. Gênese dramaturgica. Bernard-Marie Koltès. *Roberto Zucco*. *Fait divers*.

Abstract

This study investigates the genesis of *Roberto Zucco* (1988), a dramatic text written by playwright Bernard-Marie Koltès, who was inspired by *fait divers*, specifically the case of Italian serial killer Roberto Succo, who terrorized and scandalized France in late 1980s. After a brief author presentation, some considerations are provided about the plot, composition and structure of *Roberto Zucco*. Then, this analysis focuses on the study topic, addressing the author's inspiration and writing process, and similarities between the dramatic text and the facts, showing which elements found in Succo are also present in Zucco. Finally, the article provides some references about the controversial choice of the criminal as Koltès' inspiration for his text, including Koltès (1999), Fernandes (2009), Maïsetti (2018), Sarrazac (2017), Benhamou (1996), Faerber (2006), Patrice (2008), and Ubersfeld (1999).

Keywords: Dramaturgy. Dramaturgical genesis. Bernard-Marie Koltès. *Roberto Zucco*. *Fait divers*.

¹ Este artigo atualiza e aprofunda os estudos da autora sobre a obra de Bernard-Marie Koltès e tem como ponto de partida o trabalho "De Roberto Succo a *Roberto Zucco*: as imagens reais no processo de construção da obra dramática de Bernard-Marie Koltès", apresentado no V Colóquio Internacional Sul de literatura comparada: fazeres indisciplinados (UFRGS, 2012).

² Atriz, dramaturgista, pesquisadora e professora adjunta do curso de Teatro-Licenciatura da UFPel. Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Bacharel em Artes Cênicas-Interpretação Teatral pela UFRGS e, recentemente, realizou estágio pós-doutoral no laboratório *Scènes francophones et écritures de l'altérité* (SeFeA), da Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Coordenadora do projeto de pesquisa *Leituras do drama contemporâneo* e do projeto de extensão *Leituras compartilhadas*. E-mail: nvnandes@gmail.com.

Introdução

Bernard-Marie Koltès é considerado hoje um dos principais nomes da dramaturgia ocidental do final do século XX. Nascido no ano de 1948 na cidade de Metz, na França, Koltès teve seu primeiro contato com o teatro em 1970, quando encantou-se com o espetáculo *Medeia*, de Sêneca, dirigido por Jorge Lavelli e protagonizado por Maria Casarès. A partir do que Isabelle Stibbe (2007) definiu como um choque, uma comoção incandescente provocada pelo vulcão que era a atriz em cena, ele foi tocado pela lava da escritura teatral. Sua produção dramaturgica resultou em quinze textos divididos em duas fases: a primeira marcada por releituras de obras de outros autores, tais como Sallinger, Shakespeare, Gorki e Dostoievski; a segunda, a partir de 1977, com *La Nuit juste avant les forêts* (*A noite pouco antes das florestas*), definida como a da escrita pessoal, ao imprimir às suas criações o seu estilo e poética. Entre os temas abordados por Koltès estão a solidão, a violência, as minorias, os marginalizados, os estrangeiros e a ausência, ou mesmo impossibilidade, de comunicação entre os sujeitos.

Além da escrita, destaca-se em seu percurso a fascinação por viagens, em especial aos continentes americano e africano. Foi justamente nesses deslocamentos que ele pôde descobrir o outro e o fato de estar em espaço estrangeiro lhe rendia inspiração. Matthieu Protin (2007) destaca que as viagens do dramaturgo ritmaram a sua existência, sendo o viajante e o escritor inseparáveis, pois a escritura se dava seguidamente em viagens e sobre as viagens. Da primeira visita à África em 1978, por exemplo, nasceu *Combat de nègre et de chiens* (*Combate de negro e de cães*). A encenação dessa obra em 1983, sob a direção de Patrice Chéreau, firmou a sua parceria com o encenador e lhe rendeu fama.

Koltès faleceu precocemente, aos 41 anos, vítima da AIDS, deixando inacabada a obra teatral *Coco*, sobre a estilista francesa Coco Chanel e sua empregada Consuelo. Antes dela, em 1988, ele havia escrito *Roberto Zucco*, texto considerado por muitos críticos e estudiosos como testamentário. O autor não chegou a assistir à primeira montagem da peça, que estreou em abril de 1990 na Schaubühne am Lehniner Platz, em Berlim, com direção de Peter Stein, para quem ele enviara o texto algum tempo antes.

Além de suas características dramáticas, o texto chamou a atenção por sua inspiração em fatos. Ao escrever *Roberto Zucco*, Koltès partiu de um *fait divers*³: a figura do assassino italiano Roberto Succo, que aterrorizou a França entre 1986 e 1988. Fascinado pela imagem e comportamento do jovem criminoso, reconstruiu seu percurso dramaturgicamente. O personagem não foi bem-aceito por parte da imprensa, público e crítica da época, que acusavam Koltès de apologia ao crime – a encenação da obra chegou a ser interdita em algumas localidades.

É sobre a gênese desse texto dramático que versa este artigo, propondo-se a mostrar como as imagens do assassino impactaram o autor e o conduziram à escrita. Serão apresentados aqui pontos de aproximação entre os fatos e a ficção, ou seja, o que o autor carrega da realidade para a literatura dramática. Além disso, procura-se, com a leitura e interpretação do texto, refletir sobre como a transposição de Succo para Zucco revela aos leitores, ou espectadores, um olhar para a sua época.

Para tanto, a autora parte de seus estudos anteriores sobre o dramaturgo, aprofundando-os e atualizando-os, especialmente aqueles empreendidos em *Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès*, dissertação de mestrado defendida em 2009 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dialoga-se também com o próprio Koltès (1999), através de seus comentários sobre *Roberto Zucco*, e com autores e autoras tais como Arnaud Maïsetti (2018), Anne Ubersfeld (1999), Anne-Françoise Benhamou (1996), Stéphane Patrice (2008), Johan Faerber (2006) e Jean-Pierre Sarrazac (2017). As informações sobre o criminoso Roberto Succo foram pesquisadas majoritariamente em sua biografia,

³ *Fait divers*, em seu sentido literal, significa “fatos diversos” e designa um gênero jornalístico. Segundo Sylvie Dion, “em seu sentido mais comum, um *fait divers* é a seção de um jornal na qual estão reunidos os incidentes do dia, geralmente as mortes, os acidentes, os suicídios ou qualquer outro acontecimento marcante do dia. [...] O *fait divers* é também comumente associado ao horror e ao drama sangrento. [...] Os temas explorados pela crônica dos *fait divers* são certamente restritos, mas não se limitam à morte. A crônica dos *fait divers* se interessa igualmente pelos suicídios, por certos tipos de acidentes, catástrofes naturais, monstros e personagens anormais; por diversas curiosidades da natureza, tais como os eclipses, os cometas, as manifestações do além, os atos heroicos, os erros judiciários e, enfim, por anedotas e confusões. Como podemos constatar com a leitura destes temas, o *fait divers* é sempre a narração de uma transgressão qualquer, de um afastamento em relação a uma norma (social, moral, religiosa, natural). [...] Uma outra característica do *fait divers* é de se passar por uma história verídica, atual e próxima do leitor. De fato, o *fait divers* fascina pela ilusão da sua proximidade. A acumulação dos detalhes que dão credibilidade, os assuntos e as confidências, tanto dos autores dos crimes quanto das vítimas, as entrevistas e as fotografias, são muitos dos procedimentos que contribuem para a autenticidade da narrativa e a ilusão da proximidade.” (DION, 2007, p. 124-126). Eventualmente, também pode-se designar o termo por sensacionalismo, veiculado pela dita imprensa sensacionalista, que se vale de artifícios narrativos que exploram o caráter sensacional de um fato para suscitar os sentimentos e sensações imediatos do leitor/espectador, a fim de chamar sua atenção e curiosidade. Os estudos a respeito da estrutura e dos usos do *fait divers* foram realizados, inicialmente, por Roland Barthes (1966).

escrita por Pascale Froment (2005).

Roberto Zucco: considerações sobre o texto dramático

O texto em análise neste trabalho apresenta a trajetória do personagem que dá título à obra, Roberto Zucco, um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação. A ação principal está no caminho percorrido pelo protagonista a partir do momento em que ele assassina o próprio pai e de seu conseqüente encarceramento (ocorridos em momento anterior ao início do texto e, portanto, apenas narrados ao leitor/espectador) até a sua queda na cena final. A cena de abertura mostra justamente sua primeira fuga da prisão. No percurso, o jovem mata também a sua mãe, um inspetor de polícia e um garoto, além de sequestrar uma senhora. Sua jornada é interrompida quando uma jovem com a qual ele se envolve em determinado momento da trama o delata à polícia, pois, encantada por Zucco e abandonada pela família, deseja a qualquer custo o reencontrar. Novamente preso e mais uma vez em fuga, acaba caindo dos telhados do presídio, aclamado como herói por vozes que assistem a tudo.

O texto divide-se em quinze cenas, ou quadros, ou, ainda, estações, como designa Sarrazac (2017) ao comparar a estrutura da obra koltesiana com a do *stationendrama* (drama em estações), forma do Expressionismo alemão cuja origem é o teatro medieval. Segundo o pesquisador, o dramaturgo que se vale dessa estrutura não pretende dar conta do conflito, mas sim “[...] do percurso, do itinerário através das provações da existência [...]” (SARRAZAC, 2017, p. 103) do personagem. A origem do drama em estações é a Paixão de Cristo, composta por quatorze estações que constituem a Via Crucis. As cenas ganham individualidade, funcionam por si, e conectam-se pelo protagonista, acompanhando seus passos, sua errância e suas relações com outros personagens até chegar à redenção final. Com o passar das estações, Zucco aproxima-se de seu destino e de sua morte, conscientemente, ainda que não a deseje (MAÏSETTI, 2018).

Cada uma das cenas do texto possui um título que sinaliza ao leitor algum elemento que será apresentado, seja uma ação, um personagem ou um espaço. Algumas delas, inclusive, antecipam o que virá, sem deixar surpresas: as cenas I e II, intituladas, respectivamente, “A evasão” e “Assassinato da mãe”, são exemplos disso. A cena VIII, “Logo antes de morrer”, localizada no centro do texto, evidencia a morte iminente do

protagonista. Outras ainda dialogam com a intertextualidade. É o caso da IX, “Dalila”, e XIII, “Ofélia”. O título da primeira evoca um personagem do imaginário mítico bíblico, e, por consequência, indica a ação de traição da garota, que delata Zucco na cena: Dalila é a mulher responsável pela queda do herói Sansão, quando, traindo-o, conta aos inimigos dele que a sua força sobre-humana está concentrada nos cabelos. Já a cena “Ofélia”, composta por um solilóquio da irmã mais velha da garota, lamentando o seu desaparecimento e culpando o mundo dominado pelos homens por ter desvirtuado sua caçula, remete à personagem criada por Shakespeare em *Hamlet*, que enlouquece diante dos fatos que se passam entre sua família e a do protagonista shakespeariano. Ofélia morre afogada no lago. A irmã mais velha, como a jovem do teatro elisabetano, se vê completamente perdida e desesperada. O elemento da água é marcado pela chuva durante a cena.

Roberto Zucco é o único personagem que possui um nome próprio. Os demais são denominados de acordo ou com características próprias ou com suas funções na história (a garota, sua mãe, um velho senhor, o inspetor, entre outros). Bernard-Marie Koltès constrói o sistema de personagens centralizado no protagonista, marcando a característica mencionada acima de tratar de sua jornada. Exceto a garota (que chega a construir o seu próprio percurso no enredo, mesmo que ele sirva para colaborar ao do protagonista), os outros apenas orbitam no universo de Zucco e sofrem a influência da aproximação com ele, mesmo que indireta.

A ação se passa na França, entre espaços como a casa da mãe de Zucco, a casa da família da garota, o bairro Petit Chicago, o metrô, a delegacia de polícia, o parque, a prisão etc. O caminho dele é construído na cidade, transitando por entre espaços públicos e privados. A cena de fechamento é no mesmo espaço da abertura: a prisão, o que confere circularidade ao texto e encerra o ciclo do personagem do mesmo jeito que iniciou, a fuga, e Zucco completa seu percurso.

A gênese da obra: o processo de escrita a partir do *fait divers*

Roberto Zucco foi escrito em menos de seis meses do ano de 1988, quando Koltès já estava bastante acometido pela doença que levaria à sua morte. A rapidez da criação, segundo Maisetti (2018), foi bastante influenciada pelo agravamento de seu estado de

saúde, pois ele passara por períodos críticos de enfrentamento de dois cânceres, sentia dores nas pernas e nas costas, sofria com vertigens, caminhava com muita dificuldade e auxílio de uma bengala e, algumas vezes, necessitava de cadeira de rodas. Além disso, os medicamentos para controlar a AIDS provocavam uma série de efeitos colaterais, como crises de ansiedade intercaladas a entusiasmos eufóricos e alteração da percepção da realidade e da noção de tempo: tudo para ele parecia dilatado e durava uma eternidade. Ou seja, o tempo lhe era cada vez mais caro e ele precisava escrever rapidamente. O ímpeto na velocidade da escrita se reflete no comportamento do protagonista, “[...] que não cessa de percorrer a cena enquanto todos ao seu redor param, o interrompem e o desaceleram, haveria também vestígio deste ímpeto de que nada poderia pará-lo sem interromper a própria vida” (MAÏSETTI, 2018, p. 315)⁴. Ambos, Koltès e Zucco, só são barrados pela morte, para a qual marchavam inevitavelmente.

Como já mencionado acima, o ponto de partida da escrita do texto dramático foi um *fait divers* dos anos de 1980: a trajetória de Roberto Succo, um jovem italiano que executou uma série de delitos (roubos, estupros, agressões e mortes), tanto em seu país, quanto na França. O caso teve grande destaque na imprensa da época e a dificuldade em prendê-lo levou as autoridades francesas a espalharem cartazes de “Procura-se” estampados com quatro retratos seus. Succo usava diversas identidades falsas e seu rosto tinha uma espécie de feição mutante – pois cada foto sua trazia uma aparência diferente.

O primeiro contato visual do autor com a imagem do criminoso foi justamente através de um desses cartazes, em fevereiro de 1988, no metrô de Paris. Sobre o fato, Koltès comentou em entrevista que, ao ver o cartaz, ficou parado diante dele, hipnotizado, mesmo que não soubesse o motivo disso (KOLTÈS, 1999). A partir desse dito encontro com Succo, ele decidiu escrever, ainda sem saber que a sua criação iria muito além da história do assassino abjeto e se transformaria na alegoria de um destino, que não era nem o seu e nem o de Succo (MAÏSETTI, 2018).

Algum tempo depois, Koltès assistiu a uma reportagem num telejornal que exibia imagens de Roberto Succo durante uma fuga da penitenciária, um dia após ter sido preso em Veneza. Cumpre destacar que foi um grande acaso, pois o escritor jamais assistia à televisão. O jovem italiano escapou durante o banho de sol e subiu nos telhados da cadeia.

⁴ “[...] qui ne cesse de parcourir la scène tandis que tous autour s'arrêtent, l'interrompent et le ralentissent, il y aurait aussi trace de cet emportement que rien ne saurait arrêter sans interrompre la vie elle-même.” (Todas as traduções do francês foram livremente feitas por mim para este artigo).

Rapidamente, o local ficou repleto de curiosos, jornalistas e fotógrafos. Por mais de uma hora, ele exibiu-se perante as câmeras, dirigindo-se ao público, declarando-se vítima de uma prisão injusta, arremessando telhas às viaturas e fazendo um *strip-tease*. Nu e pendurado a um fio elétrico, tentou passar de um lado a outro dos telhados, mas acabou caindo de uma altura de cinco metros, o que lhe causou algumas fraturas e a captura por parte da polícia. Koltès, diante das imagens televisivas, novamente se impressionou com a figura do criminoso, seus depoimentos e suas ações agressivas sem qualquer explicação. A fascinação foi redobrada. Para o autor, aquilo carregava algo de heroico, de mítico:

Este homem matava sem nenhuma razão. E é por isso que, para mim, ele é um herói. Ele é, de fato, um homem de nosso século, talvez até como o homem dos séculos anteriores. Ele é o protótipo do assassino que mata sem razão. E a maneira como ele perpetua seus homicídios, nos faz lembrar os grandes mitos, como por exemplo o mito de Sansão e Dalila. (KOLTÈS, 1999, p. 109-110)⁵

Koltès se interessou em buscar algumas informações sobre Succo, porém não conseguiu nada além de algumas reportagens de jornais. Ele também procurou o cartaz de “Procura-se” e, após muita dificuldade, conseguiu obtê-lo e fixou-o acima de sua mesa de trabalho, porque necessitava daquele rosto para criar (MAÏSETTI, 2018).

Enquanto ele escrevia o texto dramático, a jornalista Pascale Froment dedicava-se a reconstruir a biografia do assassino, publicada no livro *Je te tue: histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison* (1991)⁶. Ao saber da fascinação do dramaturgo pela imagem de Succo e de seu desejo de escrever um texto teatral a partir de sua história, Froment propôs a Koltès um encontro, no qual lhe forneceu alguns dados sobre Succo e uma fita cassete que continha gravações de voz do mesmo – que o escritor usaria como inspiração para criar uma das cenas da obra, conforme será apresentado posteriormente. Eram objetivos completamente diferentes que guiavam as produções de Koltès e Froment, ela prevendo um livro de caráter investigativo e biográfico, e ele desejando partir da imagem e do que ela representava, para criar uma obra literária: “Eu não sabia muito sobre este homem, eu tinha quatro artigos de jornais. Eu não fiz pesquisas. Para mim, era um mito e deve

⁵ “Cet homme tuait sans aucune raison. Et c’est pour cela que, pour moi, c’est un héros. Il est tout à fait conforme à l’homme de notre siècle, peut-être même aussi à l’homme des siècles précédents. Il est le prototype-même de l’assassin qui tue sans raison. Et la manière dont il perpétue ses meurtres, nous fait retrouver les grands mythes, comme par exemple le mythe de Samson et Dalila.”

⁶ Este título refere-se à 1ª edição da obra de Pascale Froment. Neste artigo foi utilizada a edição do ano de 2005, que possui o seguinte título, indicado nas referências: *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*.

continuar sendo um mito” (KOLTÈS, 1999, p. 111)⁷.

O *fait divers* serviu, portanto, como impulso para a criação do texto, sem preocupação com a fidelidade histórica. O semblante, considerado por ele de uma beleza fabulosa (KOLTÈS, 1999), o comportamento, a força e o destino de Succo bastavam para que Koltès o reinventasse no teatro. Ele desejava ver o seu rosto e seu nome em grandes cartazes nas ruas, compartilhando com o mundo o seu sentimento. Essa era, naquele momento, sua razão de escrever e, mesmo, de ser (KOLTÈS, 1999). Sobre isso, Maisetti (2018) salienta que não foi propriamente Roberto Succo que o arrebatou, mas a relação entre aquele rosto e a contradição aterrorizante entre a vida que ele carregava em seu semblante e a morte que ele semeava. O criminoso encarnava também a própria morte que vigiava e ameaçava o dramaturgo, o rosto dele foi uma forma encontrada por Koltès para enfrentar a própria vida e a fase difícil pela qual passava, consciente de seu fim próximo.

De Roberto Succo a Roberto Zucco: alguns pontos de convergência

Ainda que não tenha realizado um estudo aprofundado sobre a biografia de Roberto Succo, o dramaturgo francês optou por manter alguns aspectos retirados dos fatos na concepção de seu personagem e do texto. A começar pela questão do nome próprio, que foi preservado por Koltès propositalmente, alterando apenas a letra inicial do sobrenome: “Ele se chamava Roberto Succo, e eu conservo o nome. Eu quis trocar porque eu nunca tinha feito uma peça sobre um *fait divers*, mas não posso trocar este nome [...]. Assim, eu teria o prazer de passar na rua e ver nos cartazes o nome desse cara” (KOLTÈS, 1999, p. 145-146)⁸.

Ironicamente, na França, quando, pela primeira vez, a identidade do criminoso foi identificada – antes ele era conhecido apenas por “André”, uma de suas identidades falsas –, a imprensa erroneamente publicou reportagens utilizando a letra “z” em vez do “s”. Maisetti (2018), a respeito da troca que o autor faz para designar seu personagem, sublinha a cicatriz do real que permanece no ficcional, ao mesmo tempo que rompe com ele. Para o biógrafo, o “z”, enquanto letra final do alfabeto, marca o fim de um ciclo da escrita de

⁷ “Je ne savais pas grand-chose de cet homme, j’avais quatre articles de journaux. Je n’ai pas fait de recherches. Pour moi, c’est un mythe et cela doit rester un mythe.”

⁸ “Il s’appelait Roberto Succo, et je garde le nom. J’ai voulu changer parce que je n’ai jamais fait de pièce sur un fait divers, mais je ne peux pas changer ce nom [...]. Ainsi, j’aurais le plaisir de passer dans la rue et de voir sur les affiches le nom de ce mec.”

Koltès, que se iniciou com o personagem Alexis, cuja letra inicial é a primeira, de *Les Amertumes (As amarguras)*, texto de estreia do autor, em 1970.

Johan Faerber, por sua vez, analisa a troca como a passagem do homem comum ao personagem, com sua trajetória em zigue-zague:

[...] o dramaturgo não constrói uma crônica realista. Ele eleva o *fait divers* à altura do mito, o que é mostrado na mudança do 'S' para o 'Z'. O 'Z' incorpora o desvio do personagem, porque Zucco é o homem que ziguezagueia para fora da realidade e se junta ao mito. (FAERBER, 2006, p. 46)⁹

A letra escolhida para o sobrenome do personagem seria como uma representação gráfica do percurso de um protagonista que perambula pela cidade, cumprindo seu destino, cruzando por outros sujeitos, até retornar ao seu estado inicial e encontrar-se com a morte certa, fim de muitas figuras míticas.

A origem e idade do assassino italiano é mantida pelo dramaturgo. Succo nasceu em Mestre, cidade próxima a Veneza, em 03 de abril de 1962. Na cena XII, “A estação ferroviária”, Zucco afirma para sua refém que é originário de Veneza. O sotaque também denuncia em ambos a nacionalidade estrangeira, pois tanto os depoimentos reais mencionavam o acento, quanto o depoimento da personagem garota na cena IX, “Dalila”. Entre os anos de 1986 e 1988, quando permaneceu na França, Succo tinha 24-26 anos, mesma idade que a mãe do Zucco ficcional revela: “Por que esta criança, tão sensata durante vinte e quatro anos, ficou louca de repente?” (KOLTÈS, 1990, p. 17)¹⁰. Cumpre mencionar que esta fala da mãe indica o primeiro crime do personagem, o assassinato do pai, aos 24 anos, idade na qual, na verdade, Succo fugiu de um hospital psiquiátrico para criminosos e rumou para a França. O seu primeiro crime foi aos 19 anos – o assassinato dos próprios pais. A profissão que ele inventou para si enquanto estava na França, agente secreto, é mantida na peça, quando questionado pela garota, ele responde: “Eu sou agente secreto” (KOLTÈS, 1990, p. 24)¹¹.

Koltès escolhe como figurino para Zucco um uniforme militar (ele busca essa roupa na casa da mãe na segunda cena do texto, pouco antes de matá-la) e repete uma marca do Succo original, denominado pela imprensa da época de “homem de uniforme” ou

⁹ “[...] le dramaturge ne dresse pas une chronique réaliste. Il hausse le fait divers à la hauteur du mythe, ce que montre le glissement du 'S' au 'Z'. Le 'Z' incarne la déviance du personnage, car Zucco est l'homme qui zigzague hors de la réalité et rejoint le mythe.”

¹⁰ “Pourquoi cet enfant, si sage pendant vingt-quatre ans, est-il devenu fou brusquement?”

¹¹ “Je suis agent secret.”

“assassino de uniforme” (FROMENT, 2005, p. 248, 276), por conta de uma farda que ele adquiriu na cidade de Toulon no início de 1986.

Quanto às questões comportamentais, exceto em momentos de fúria, quando o *serial killer* Succo agia de maneira violenta e cometia atrocidades, seu comportamento era discreto, calmo, dócil e cortês. Estas características, somadas a sua beleza, eram cativantes. Os traços foram mantidos por Koltès, visto que o personagem também apresenta variações de comportamento. No texto dramático, os adjetivos que o caracterizam variam dos negativos aos positivos. Entre os negativos estão: besta furiosa, besta selvagem, doente, psicopata, louco, demônio e diabo. O lado positivo é expresso em palavras como gentil, doce e discreto. O próprio Zucco considera-se normal, razoável, doce e pacífico (KOLTÈS, 1990, p. 36 e 57). Sua beleza é apontada por algumas das personagens femininas durante o texto. A garota é uma dessas que fica fascinada por Roberto. Ela diz que a ligação entre eles passa a existir quando ela lhe entrega sua virgindade, comparando a uma marca, uma cicatriz que o jovem vai carregar consigo. Ela, assim como Koltès, não pode mais esquecê-lo, e precisará buscá-lo em todos os lugares, necessitando encontrá-lo para seguir a sua jornada, mesmo que isso leve à prisão dele.

Com relação à trajetória de ambos, já foi mencionado anteriormente que Koltès não teve a preocupação com a reprodução fiel dos fatos. As informações que ele obteve foram poucas. Entretanto, pode-se encontrar pontos de convergência que ligam o percurso do criminoso real e o do protagonista. Succo cometeu muitos crimes, iniciando pelo assassinato dos próprios pais. Na França, foram cinco as suas supostas vítimas fatais, incluindo o inspetor Michel Morandin, em janeiro de 1988, na cidade de Toulon. No texto dramático, Zucco mata os pais (o pai anteriormente ao início da cena I e a mãe na cena II), um garoto (na cena X) e um inspetor de polícia (na cena IV), este último cometido no bairro Petit Chicago. Maïsetti esclarece que o nome do bairro não foi escolhido ao acaso: “[...] Koltès não inventa – trata-se do nome verdadeiro de um bairro infrequentável de Toulon, onde Succo havia assassinado o policial, depois de passar uma noite no bar d’O Inferno” (MAÏSETTI, 2018, p. 316)¹². O uso da palavra infrequentável remete à fama do lugar: trata-se de um bairro marginal, com bares, prostíbulos e hotéis de baixa categoria, frequentados por cafetões, prostitutas e seus clientes. É nesse lugar que Zucco é preso na cena XIV, quando a garota, vendida pelo seu irmão a um bordel, o vê, se aproxima e diz o

¹² “[...] Koltès n’invente pas – il s’agit du nom véritable du quartier infréquentable de Toulon où Succo avait assassiné le policier, après une nuit passée au bar de l’Enfer.”

nome dele. Dois policiais que fazem a ronda no local e observam, desconfiados se aquele poderia ser Roberto Zucco, têm a suspeita confirmada e o abordam.

A garota também é a responsável por delatá-lo na supracitada cena IX, denominada “Dalila”. Ela não o faz com más intenções, pensando em traí-lo, pois é levada à delegacia pelo irmão mais velho e pretende, com isso, reencontrá-lo. A identificação do verdadeiro Succo foi possível justamente por conta do depoimento de uma jovem chamada Sabrina, com a qual ele envolvera-se. Sabrina foi aconselhada a procurar a polícia para fornecer informações. Ela quem contou que ele era italiano, nascido em 03 de abril de 1964 (o ano correto seria 1962) na região de Veneza, que ele havia assassinado os pais e fugido de uma instituição psiquiátrica. Ela também descreveu sua aparência. Quanto ao seu nome, ela o chamava de Kurt, mas ele dissera que seu nome era Robert Juice. A polícia francesa passou, então, a investigar. A única ocorrência semelhante era a do italiano Roberto Succo. Novamente interrogada, Sabrina confessou ter feito confusão a respeito do sobrenome. Ele lhe confidenciara sua identidade em inglês, Robert Juice, e não Juice, como ela compreendeu, e ele mencionara que seu sobrenome significava suco (em francês, *jus*). A garota não pensou como seria a palavra em italiano, país de origem dele: *succo*.

A escolha da letra “z” faz o autor brincar com outro jogo de palavras durante a delação da personagem:

A garota - Ele me disse que seu nome parecia um nome estrangeiro que queria dizer doce, ou açucarado. [...]

O inspetor - Existem muitas palavras para dizer açucarado, eu suponho.

O comissário - Azucarado, zucherato, sweetened, gezuckert, ocukrzony. [...]

A garota - Zucco. Zucco. Roberto Zucco. [...]

O comissário - Zucco? Com Z?

A garota - Com Z, sim. Roberto. Com Z. (KOLTÈS, 1990, p. 55)¹³

O nome André, uma das identidades falsas de Succo, obtida após assassinar o brigadeiro André Castillo em 1987, aparece em dois momentos da trama teatral: na cena III, “Embaixo da mesa”, dito por ele à garota; e na cena IX, do depoimento dela à polícia.

Koltès coloca na obra duas fugas do personagem, ambas do presídio. Foram também duas as fugas empreendidas por Roberto Succo, da instituição psiquiátrica em

¹³ “La gamine - Il m’a dit que son nom ressemblait à un nom étranger qui voulait dire doux, ou sucré. [...] / L’inspecteur - Il y a beaucoup de mots pour dire sucré, je suppose. / Le commissaire - Azucarado, zucherato, sweetened, gezuckert, ocukrzony. [...] / La gamine - Zucco. Zucco. Roberto Zucco. [...] / Le commissaire - Zucco? Avec un Z ? / La gamine - Avec un Z, oui. Roberto. Avec un Z.”

1981 e do presídio em 1988. Esta segunda foi a que o dramaturgo viu pela televisão, quando o criminoso escapou durante o banho de sol, subiu nos telhados, se exibiu para as câmeras, caiu e foi recapturado. A obra dramática abre-se com a fuga de Zucco, na cena I, “A evasão”, e fecha-se com a nova fuga, na cena XV, “Zucco ao sol”. O personagem foge em direção ao sol e a situação é comentada por espectadores. A fala final de uma dessas vozes marca a queda dele e encerra o texto.

A fita que Froment deu ao dramaturgo, com gravações da voz de Succo, inspirou uma das falas do protagonista na cena VI, “Logo antes de morrer”. A seguir, um comparativo entre trechos da fala original e como ela foi transposta para a obra:

Eu acho que... não há palavras, não há nada a dizer... [...] Bom, um ano, cem anos, é tudo a mesma coisa... Cedo ou tarde, todos nós devemos morrer. Todos. E isso... isso faz os pássaros cantarem, os pássaros. [...] Isso faz os pássaros rirem. (SUCCO em FROMENT, 2005, p. 275)¹⁴

Eu acho que não há palavras, não há nada a dizer. [...] De toda forma, um ano, cem anos, é tudo a mesma coisa; cedo ou tarde, todos nós devemos morrer, todos. E isso, isso faz os pássaros cantarem, isso faz os pássaros rirem. (KOLTÈS, 1990, p. 49)¹⁵

Por fim, entre os pontos de convergência levantados aqui, cumpre destacar a presença do cartaz de “Procura-se”, estopim para a criação de *Roberto Zucco*. Bernard-Marie Koltès insere a imagem do cartaz na cena VI, “Metró”. Nela, Zucco está sentado em um banco junto com um senhor mais velho, embaixo do cartaz, no horário em que a estação já está fechada. Eles conversam e o homem não se dá conta que o rapaz da foto é o mesmo que está ao seu lado. O rosto que o dramaturgo classificava como angelical não transparecia a violência, nem na realidade, nem na ficção. Succo escapava e percorria sua trajetória de crimes sem se fazer notar – daí a dificuldade em prendê-lo. Era quase como se ele, em certos momentos, fosse invisível. A marca da invisibilidade é levantada nesta cena, quando Zucco diz:

Eu sou um rapaz normal e sensato, senhor. Eu nunca me fiz notar. O senhor teria reparado em mim se eu não estivesse sentado ao seu lado? Eu sempre pensei que a melhor maneira de viver tranquilo era sendo tão transparente quanto vidro, como um camaleão sobre a pedra, passar através das paredes, não ter nem cor e nem cheiro; que o olhar das pessoas

¹⁴ “Je crois que... il n’y a pas de mots, il n’y a rien à dire... [...] Bon, un an, cent ans, c’est pareil... Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça... ça fait chanter les oiseaux, les oiseaux. [...] Ça fait rire les oiseaux.”

¹⁵ “Je crois qu’il n’y a pas de mots, il n’y a rien à dire. [...] De toute façon, un an, cent ans, c’est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux.”

lhe atravessasse e se visse as pessoas através de você, como se você não estivesse ali. É uma tarefa difícil ser transparente; é um trabalho; é um antigo, muito antigo sonho o de ser invisível. Eu não sou um herói. Os heróis são criminosos. Não existem heróis cujas roupas não sejam sujas de sangue, e o sangue é a única coisa no mundo que não pode passar despercebida. É a coisa mais visível do mundo. (KOLTÈS, 1990, p. 36-37)¹⁶

O discurso de Zucco não condiz com seu comportamento. Os momentos de violência lhe rendem fama. Passa a ser procurado, caçado. O seu desejo por invisibilidade, portanto, não se consolida: seus crimes e fugas fazem dele uma figura cujas vozes clamam na cena final: “Você é um herói, Zucco”, “É Golias”, “É Sansão” (KOLTÈS, 1990, p. 93)¹⁷. Ele, que não desejava ser tido como um herói, não consegue escapar disso. Entretanto, sua imagem heroica não segue o perfil que se pressupõe: não é mais admirado como herói aquele cujos feitos são relevantes ao bem comum. Poder-se-ia dizer que o final do século XX demanda um novo modelo, mais alinhado ao conceito de anti-herói. Segundo Patrice Pavis, “[...] o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas [...]” (PAVIS, 2003, p. 194). Roberto Zucco configura-se então como um anti-herói contemporâneo, desprovido de qualquer moral.

Considerações finais: Zucco, o personagem testamentário que perturba

Como foi comentado, a escolha de um protagonista tão próximo em tempo e espaço da realidade de Koltès, causou polêmicas. No ano de 1992, em Chambéry, onde Succo assassinou um policial friamente cinco anos antes, foi feito um abaixo-assinado e houve ameaça de manifestação na porta do teatro para proibir que a encenação dirigida por Bruno Boëglin fosse apresentada. A imprensa discutia a respeito da arte e da literatura valerem-se de fatos que provocavam dor nos familiares. Por outro lado, a liberdade de criação era contestada.

¹⁶ “Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. Je ne me suis jamais fait remarquer. M’auriez-vous remarqué si je ne m’étais pas assis à côté de vous ? J’ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d’être aussi transparent qu’une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n’avoir ni couleur ni odeur; que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n’étiez pas là. C’est une rude tâche d’être transparent ; c’est un métier ; c’est un ancien, très ancien rêve d’être invisible. Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n’y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue. C’est la chose la plus visible du monde.”

¹⁷ “Tu es un héros, Zucco”; “C’est Goliath”; “C’est Samson”.

Anne Ubersfeld (1999) destaca que o objetivo do autor era transformar o matador em objeto mítico, metáfora da violência do mundo contemporâneo. Anne-Françoise Benhamou (1996) acredita que Koltès quis deixar como seu testamento um jogo confuso da ficção com o real, ao escolher um assassino como modelo para seu último protagonista. Ela classifica como absurda a suposta apologia de Koltès ao criminoso, elucidando que se trata de ficção e o que precisa ser considerado é o mito que foi criado, a transfiguração em obra de arte operada pelo artista. Todavia, Benhamou pensa que, ao defender *Roberto Zucco* de seus acusadores com tais argumentos, poderíamos estar apagando a marca original que o autor imprimiu ao texto, “[...] a presença ‘em palimpsesto’ do real [...]” (BENHAMOU, 1996, p. 8)¹⁸.

A influência da imagem de Succo obriga a manter próximas ao universo cênico as imagens emprestadas do fato e isso também fazia parte do projeto artístico koltésiano, o vai e vem da realidade para a ficção:

Não, Koltès não é um autor ‘dramaturgicamente correto’. Assim como não é ‘politicamente correto’: cada uma de suas peças é testemunha disso e, mais explicitamente que as outras, a última. Não foi ao acaso que ele escolheu Roberto Succo, um assassino, como modelo de seu último herói – de seu último arauto. [...] Não se trata aqui de negar a existência autônoma, poética, da obra. Mas modificando somente uma letra do nome do matador, cuja beleza evocava a sua, quase confessando sua intenção de lhe erigir um túmulo, Koltès não escolheu de propósito deixar que ele assombrasse a sua última obra? (BENHAMOU, 1996, p. 8-9)¹⁹

Johan Faerber (2006), ao discorrer sobre as relações que a imagem de Succo imprime a Zucco, afirma que a figura do assassino real se impõe como um objeto de curiosidade e de horror para o público em geral, provocando sentimentos de atração e repulsão. Roberto Succo possuía, segundo ele, defeitos e qualidades que pareciam exceder às possibilidades humanas. Agia sem nenhuma lógica ou razão, não se enquadrava na imagem de um criminoso sanguinário e, envolto por mistérios, tornou-se uma figura enigmática, o que fascinou Koltès.

¹⁸ “[...] la présence ‘en palimpseste’ du réel [...]”

¹⁹ “Non, Koltès n’est pas un auteur ‘dramaturgiquement correct’. Pas plus qu’il n’est ‘politiquement correct’: chacune de ses pièces en témoigne et, plus explicitement que les autres, la dernière. Ce n’est pas par hasard qu’il a choisi Roberto Succo, un meurtrier, pour modèle de son ultime héros – de son hérald ultime. [...] Il n’est pas question ici de nier l’existence autonome, poétique, de l’œuvre. Mais en modifiant d’une lettre seulement le nom du tueur dont la beauté évoquait la sienne, en avouant presque son intention de lui ériger un tombeau, Koltès n’a-t-il pas choisi à dessein de le laisser hanter sa dernière œuvre ?”

O estudioso também retoma a questão do mito na transposição do real para o texto dramático: “[...] o que interessa é a lenda ligada ao personagem” (FAERBER, 2006, p. 49)²⁰. A partir disso, Bernard-Marie Koltès criou o seu próprio mito teatral, dando à intriga e aos personagens as características para a construção deste e fazendo do protagonista alguém praticamente incapaz de ser freado, exatamente como aparentava a imagem de Succo perante o seu olhar.

Ainda sobre a escolha polêmica, Stéphane Patrice (2008) destaca que Koltès foi às fontes do mal para questionar como ele é engendrado, convidando o leitor/espectador a pensar sobre sua época. Patrice crê que a tarefa da arte, ao empoderar-se da vida, é ultrapassá-la, revelando um fato social, uma questão ou um problema: neste caso, a imagem de Succo como ponto de partida para uma obra dramática que fale da França e, indo além, de todas as civilizações ocidentais que sofrem com a violência. Através do que ele designa como uma tragédia contemporânea, Koltès “[...] exprime a ascensão do assassinato, a maneira como um sujeito se torna assassino” (PATRICE, 2008, p. 139)²¹.

O dramaturgo tinha gosto pelo submundo das grandes metrópoles, com seus guetos, barulhos e confusões. Tal atração pelo lado obscuro das cidades também se revela em relação às pessoas, visto que ele tinha aversão àqueles que julgava como burgueses, ou classe média, os ditos cidadãos de bem, preferindo os marginalizados e oprimidos, figuras recorrentes em seus textos. A aparência de Roberto Succo foi o primeiro estímulo para a composição da obra, mas, certamente, o lado contestador e fora dos padrões sociais do jovem italiano o fascinou. *Roberto Zucco* denuncia uma sociedade que o dramaturgo julgava violenta por toda parte (KOLTÈS, 1999) e isso é dito pelo próprio protagonista na cena XII, “A estação ferroviária”, ao observar as pessoas que circulam pelo local:

Olha todos esses loucos. Olha como eles são maus. São assassinos. Eu nunca tinha visto tantos assassinos ao mesmo tempo. Ao menor sinal em suas cabeças, eles começariam a se matar. [...] eles estão todos prontos para matar. [...]. Eles têm vontade de matar, isso se vê na cara deles, isso se vê nos seus passos; vejo seus punhos cerrados nos seus bolsos. (KOLTÈS, 1990, p. 79)²²

²⁰ “[...] ce qui l’intéresse, c’est la légende qui s’attache au personnage.”

²¹ “[...] exprime la montée du meurtre, la manière dont un sujet devient meurtrier.”

²² “Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l’air méchant. Ce sont des tueurs. Je n’ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. [...] ils sont tous prêts à tuer. [...] Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit à leur démarche; je vois leurs poings serrés dans leurs poches.”

Pode-se inferir que Koltès lança a reflexão sobre quem são os culpados pela violência no final do século XX. Valendo-se da provocação e do choque que Succo provocou (e provoca) no público, ele atingiu um de seus objetivos: denunciar a realidade que o cercava, estampando nas ruas o nome e o rosto de um representante legítimo de seu tempo. Sarrazac classifica a obra como a parábola do homem que se torna assassino, pois está aterrorizado por sua percepção e visão de mundo, pelo contato com os outros: “Seus ‘atos’ são o medo convertido em crimes: o efeito de uma retração quase animal cada vez que se sente ameaçado por esse terror coletivo que reina na sociedade contemporânea” (SARRAZAC, 2017, p. 43-44).

É preciso, portanto, ultrapassar Succo para se compreender Zucco. Do primeiro, restaram algumas cicatrizes na obra, impossíveis de negar ou ocultar. No segundo, se alcança um personagem que Koltès (1999) definiu como mítico, como um monstro de forças comparáveis à de Sansão ou Golias, parados apenas por uma pedra ou por uma mulher. A criação parte do *fait divers*, do espetáculo promovido pelo criminoso, mas também pela polícia, pela imprensa e pelos espectadores, todos sedentos pelo espetáculo de horrores. Para o dramaturgo, o caso extrapolava o *fait divers*. O anjo da morte em meio ao bordel da sociedade contemporânea estava à espreita, inclusive do próprio escritor, que o eternizou em seu texto testamentário.

Referências

- BARTHES, Roland. **Structure du fait divers**, Essais critiques. Paris: Seuil, 1966.
- BENHAMOU, Anne-Françoise. Territoires de l'œuvre. **Théâtre Aujourd'hui**: Koltès, combats avec la scène, Paris: CNDP, n. 5, p. 7-40, 1996.
- DION, Sylvie. O “fait divers” como gênero narrativo. **Letras**, Revista do PPG Letras UFSM, Santa Maria, n. 34, p. 123-131, jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11944/7358>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- FAERBER, Johan. **Bernard-Marie Koltès**: Roberto Zucco. Paris: Hatier, 2006.
- FERNANDES, Fernanda Vieira. **Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès**. 2009. 167f. Dissertação (Mestrado em Letras), Orientação Robert Ponge, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/17655>. Acesso em: 19 dez. 2020.

FROMENT, Pascale. **Roberto Succo**: histoire vraie d'un assassin sans raison. Paris: Gallimard, 2005.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **Roberto Zucco** suivi de **Tabataba**. Paris: Minuit, 1990.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **Une part de ma vie**: entretiens 1983-1989. Paris: Minuit, 1999.

MAÏSETTI, Arnaud. **Bernard-Marie Koltès**. Paris: Minuit, 2018.

PATRICE, Stéphane. **Koltès subversif**. Paris: Descartes & Cie, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Direção de tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROTIN, Matthieu. L'aller double de Koltès. **Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française**: Bernard-Marie Koltès, n. 1. Paris: La Comédie-Française, p. 18-21, mar. 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STIBBE, Isabelle. Roman ou théâtre? Expériences. **Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française**: Bernard-Marie Koltès, n. 1. Paris: La Comédie-Française, p. 14-17, mar. 2007.

UBERSFELD, Anne. **Bernard-Marie Koltès**. Paris: Actes Sud, 1999.

Submetido em: 25 nov. 2020

Aprovado em: 30 dez. 2020



Poetas visionários: a presença de Hart Crane na dramaturgia de Tennessee Williams

Visionary poets: Hart Crane's presence in Tennessee Williams' plays

Antonio Gerson de Bezerra Medeiros¹

Resumo

Este artigo relaciona a poesia de Hart Crane com a dramaturgia de Tennessee Williams, revelando que a presença de Crane nas peças de Williams vai muito além das epígrafes e das citações, alcançando o aspecto visionário da experiência poética e com isso possibilitando uma nova aproximação com a dramaturgia de Williams. O aspecto visionário significa que o poeta cria imagens poéticas que alargam a nossa percepção da realidade.

Palavras-chave: Tennessee Williams. Hart Crane. Teatro plástico. Imagem poética.

Abstract

This article presents the relationship between Hart Crane's poetry and Williams's plays, showing that Crane's presence in Williams's dramaturgy goes beyond epigraphs and citations, achieving the visionary aspect of poetic experience and enabling a new approach of Williams's plays. This visionary aspect means that the poet creates poetic imagery in order to enlarge our perception of reality.

Keywords: Tennessee Williams. Hart Crane. Plastic theatre. Poetic imagery.

¹ Antonio de Medeiros, nascido no Ceará em 1984 e radicado no Rio de Janeiro desde 1991, cursa, atualmente, o doutorado em Literaturas Hispânicas pela UFRJ. É mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e tem especialização em Literatura Brasileira pela UERJ. Email: contatoantoniodemedeiros@gmail.com.

Introdução

“Mas como sou poeta e tenho um fraco por símbolos, estou usando essa personagem também como símbolo; ela é aquela coisa que nunca chega - mas que sempre esperamos - e pela qual vivemos.”

(WILLIAMS, 2014, p. 32)

A fala da epígrafe, do narrador/personagem Tom na peça *The glass menagerie* (O zoológico de vidro - 1945) refere-se ao personagem Jim, mas também poderia ser uma declaração sobre a escrita dramaturgical do próprio Tennessee Williams. O acentuado lirismo e o recorrente uso de imagens poéticas são características que se destacam na dramaturgia desse autor e que o aproximam de uma escrita poética.

A partir da leitura de boa parte de suas peças, de cartas, de biografias, do livro de memórias e de ensaios sobre sua obra, nota-se a grande afinidade de Tennessee Williams por Hart Crane. No entanto, é raro encontrar pesquisas que relacionem esses dois autores, como, por exemplo, o ensaio “‘Minting their separate wills’: Tennessee Williams and Hart Crane”, de Gilbert Debusscher (2005), no livro *Modern American drama*, ensaio no qual é realizado um levantamento das referências a Hart Crane em diversas peças de Tennessee.

Segundo Debusscher (2005), essas alusões a Crane permeiam toda a obra de Williams, seja no uso de trechos de poemas de Crane como epígrafes nas peças de Williams, seja em citações explícitas ao poeta. Contudo, conforme afirma esse mesmo autor, essa afinidade não tem sido estudada pelos pesquisadores da obra de Williams. Debusscher defende ainda que um estudo mais atento das relações entre esses escritores possibilitaria uma nova compreensão da obra do dramaturgo.

A abordagem empregada neste artigo partirá dos textos de Williams e tangenciará alguns poemas de Hart Crane, incluindo ainda dois de seus ensaios editados por Langdon Hammer (2006), “General aims and theories” (Objetivos e teorias gerais) e “A letter to Harriet Monroe” (Uma carta para Harriet Monroe), nos quais Crane teoriza sobre sua produção poética e apresenta seu conceito de lógica da metáfora².

² Edelman em *Transmemberment of song* (1987) sugere que o termo mais apropriado para definir esse conceito de Crane seria “lógica da catacrese”. No entanto, preferimos manter a definição do próprio poeta, apesar de ser a menos específica.

O ensaio “General aims and theories” surgiu de um conjunto de notas destinadas a auxiliar o dramaturgo Eugene O’Neill na escrita do prefácio de *White buildings* (Prédios brancos - 1926), primeiro livro de Crane, que acabou sendo escrito por Allen Tate; já o segundo ensaio é oriundo de um pedido da editora Harriet Monroe para que Crane escrevesse um texto explicativo ao poema “At Melville’s tomb”³ (Junto ao túmulo de Melville), como condição para sua publicação na revista Poetry. Nota-se que ambos os ensaios foram demandados a Crane por razões de dificuldades de interpretação de seus poemas. Esses textos nos permitem ainda conhecer o modo como Crane compreendia e operava sua produção poética.

Em carta a Harriet Monroe, Crane (2006, p. 1965) responde às críticas de que seus poemas eram elípticos e obscuros, explicando o que ele denomina como a lógica da metáfora:

Para ser mais claro, como poeta eu posso, possivelmente, estar mais interessado nos chamados impactos ilógicos da composição das palavras sobre a consciência (e suas combinações e interação em metáfora nestes aspectos), do que interessado na preservação de suas significações logicamente rígidas.⁴

É característico em Crane trabalhar poeticamente o modo como as palavras se afetam, se relacionam entre si e quais correspondências farão com o mundo fora do poema. No entanto, para que os efeitos dessas associações internas e externas aconteçam é necessário que o leitor as elabore em seu pensamento.

A leitura da poesia de Hart Crane propõe desafios ao leitor. Isso se deve em parte devido a características como: o neologismo, a presença de palavras arcaicas e as referências muitas vezes implícitas a obras de outros poetas, e, principalmente, pela proposta de uma lógica não condicionada a uma realidade objetiva, consciente ou racional, que ele denominou como lógica da metáfora.

Sendo Williams um profundo leitor de Crane, não apenas dos poemas, mas também das cartas, dos ensaios e das biografias sobre o poeta, nota-se que o conceito de lógica da

³ Esse poema foi publicado no livro *White Buildings*, de Crane, publicado em 1926.

⁴ “To put it more plainly, as a poet I may very possibly be more interested in the so-called illogical impingements of the composition of words on the consciousness (and their combinations and interplay in metaphor on this basis), than I am interested in the preservation of their logically rigid significations.” Tradução nossa. Todas as demais traduções presentes neste texto são de nossa autoria, exceto quanto indicado o contrário.

metáfora de Crane guarda estreita relação com o conceito de teatro plástico⁵ de Williams, o que será mencionado mais adiante. O estudo da inter-relação entre esses dois conceitos enriquecerá a abordagem da dramaturgia de Williams, o que representa um dos objetivos fundamentais deste artigo.

Breve apresentação de Hart Crane

Dentre os poetas modernistas estadunidenses, Hart Crane, cujo nome completo é Harold Hart Crane, definitivamente, é um dos menos conhecidos no Brasil. Essa constatação é corroborada pelo fato de que apenas alguns de seus poemas receberam uma tradução brasileira. Crane teve dois livros de poesia publicados em vida: *White buildings* (1926) e *The bridge* (A ponte - 1930).

Hart Crane [1899-1932] teve um fim de vida trágico. Aos 32 anos, durante uma viagem de navio, indo do México para Nova York, ele se atirou da embarcação. Apesar da brevidade de sua vida, Crane foi considerado pelo poeta e crítico Allen Tate como um dos poetas mais representativos dos anos 1920, cuja personalidade e obra representam um momento de transição da poesia e da cultura estadunidense. A temática de seus poemas inclui elementos modernos e urbanos como arranha-céus, pontes, jazz e o cinema.

Sobre cinema, seu poema “Chaplinesque”⁶ (Chaplinesco) foi escrito motivado pela admiração por Charles Chaplin, após ter assistido ao filme *O garoto*. Williams usou a última estrofe desse poema como epígrafe para a peça *The strangest kind of romance* (A mais estranha forma de amor - 1946), que conta a relação de afeto de um homem solitário em um quarto de pensão com uma gata chamada Nitchivo. Tanto nesse poema de Crane como na peça de Williams, há a presença de uma sensibilidade em um mundo onde predominam a estupidez e a cupidez humanas. O afeto do personagem principal da peça, Little Man, pela gata, em muito se assemelha à sensação de pertencimento que Crane expressa em seu

⁵ Esse termo surgiu pela primeira vez nas notas de produção da peça *The glass menagerie* e está relacionado, em um primeiro aspecto, a uma concepção teatral que considera o potencial de uso de todo elemento cênico que colabore com a experiência teatral e, num segundo aspecto, busca pensar o trabalho criativo do dramaturgo para além das falas e das ações, propondo imagens poéticas e participando ativamente da experiência cênica.

⁶ “The game enforces smirks; but we have seen
The moon in lonely alleys make
A grail of laughter of an empty ash can,
And through all sound of gaiety and quest
Have heard a kitten in the wilderness.”

poema, ao resgatar um filhote de gato da fúria da rua.

Nesse referido poema, Crane estabelece uma relação entre o personagem Carlitos com a figura do poeta. Eles possuem em comum a contestação à figura da autoridade e ao *status quo*. Ambos demonstram empatia pelo indefeso e abandonado; seja por uma criança, no caso do filme de Chaplin, ou por um filhote de um gato resgatado, no caso do poema de Crane.

Hart Crane denominava a sua poesia de visionária devido à possibilidade de se alcançar uma brecha na realidade objetiva, a qual a linguagem cotidiana não permitiria. Esse acesso a uma experiência visionária poderia ser facilitado pelo consumo de bebidas alcoólicas. A bebida possibilitaria ao poeta enxergar a realidade além da primeira camada das aparências, o que o aproximaria do estado de entusiasmo que arrebatava o poeta, como apresentado no diálogo *Íon* de Platão, no qual Sócrates explica ao rapsodo que o poeta compõe sob um estado de possessão divina.

Os efeitos da bebida na percepção da realidade e como impulsionador da criação poética são aspectos que aparecem no poema “The wine menagerie” (O zoológico de vinho) de Crane (2006):

Invariably when wine redeems the sight,
Narrowing the mustard scansions of the eyes,
A leopard ranging always in the brow
Asserts a vision in the slumbering gaze.

[...]

New thresholds, new anatomies! Wine talons
Build freedom up about me and distill
This competence – to travel in a tear
Sparkling alone, within another’s will.

O vinho “redeems the sight”, ou seja, não apenas melhora a habilidade de ver, mas no sentido religioso de remissão, do latim, “redimere”, literalmente, recupera a visão e a torna livre. A bebida libera no poeta a habilidade de ver. É a alteração causada pela bebida que permite ao poeta apurar (“distill this competence”) o seu olhar para a realidade, o que possibilita a experiência visionária.

No entanto, a intensidade da associação do álcool com a escrita revelou-se prejudicial na vida de ambos os escritores, causando graves problemas, como o alcoolismo.

A presença de Hart Crane em Tennessee Williams

Gilbert Debusscher, no já mencionado ensaio “Minting their separate wills: Tennessee Williams and Hart Crane”, aponta os seguintes escritores como as principais influências literárias de Tennessee Williams: D. H. Lawrence, Anton Tchekhov e Hart Crane.

Essas são de fato as principais presenças ou referências reconhecidas até mesmo pelo próprio Williams, que ainda incluía a sua vida. A escolha do termo presença em vez de influência, adotado por Debusscher, almeja uma aproximação em que predomine uma inter-relação e não uma hierarquização entre esses escritores.

O universo poético na dramaturgia de Tennessee Williams também se apresenta pela figura, recorrente, de um poeta como personagem, o que ocorre, por exemplo, em *The glass menagerie*, *Suddenly last summer* (*De repente, no último verão* - 1957) e *The night of the iguana* (*A noite do iguana* - 1959).

Segundo Debusscher, a presença de Hart Crane será percebida durante toda a produção de Tennessee Williams, em alguns momentos de forma mais explícita e em outros, de modo menos direto. No já referido ensaio, o autor elenca, de modo cronológico, diversos momentos na obra de Williams em que é feita alguma referência ou menção à vida ou à obra de Hart Crane.

A mais recorrente aproximação está no uso de versos ou estrofes de poemas de Crane como epígrafes das peças de Williams. Isso ocorre em *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo* - 1947) com a citação da quinta estrofe de “The broken tower” e na peça *Sweet bird of youth* (*Doce Pássaro da Juventude* - 1959), em que versos de “Legend” (Lenda) são citados como epígrafe: “Relentless caper for all those who step / The legend of their youth into the noon.”⁷

Outro ponto relevante a ser destacado é a peça em um ato *Steps must be gentle* (Passos devem ser delicados - terminada de ser escrita em 1980 e encenada pela primeira vez em 1983), que apresenta um diálogo fantasioso entre o poeta Crane, no fundo do oceano, com sua mãe. O título da obra foi retirado de um verso do poema “My grandmother’s love letters” (As cartas de amor de minha avó), de Crane.

⁷ Traduzido por Clara Carvalho e o Grupo Tapa por: “Implacáveis tropeços dão aqueles que ultrapassam A lenda da própria juventude a caminho do entardecer”. (WILLIAMS, 2014, p. 227)

Quanto aos aspectos biográficos de ambos os escritores, Williams reconhece diversos pontos em comum com Crane, o que possibilitou com que ocorresse uma imensa identificação e mesmo certa projeção da parte de Williams nessa figura do poeta visionário, representado por Hart Crane.

Existem muitos outros pontos em comum na obra de ambos os escritores que ainda podem ser explorados, como a relação entre o poema de Crane “The wine menagerie” com a peça *The glass menagerie*, que vai muito além da semelhança dos títulos.

A ideia de *menagerie*/zoológico como local onde a natureza mais primitiva é apresentada ao público, serve tanto para o modo como o poeta descreve as características animais das pessoas que frequentam o bar em “The wine menagerie”, quanto para os animais de vidro de Laura. O confinamento desses animais em espaços restritos como jaulas também se assemelha à percepção de aprisionamento que Tom possui de seu ambiente familiar e de trabalho.

As primeiras estrofes de “The wine menagerie” localizam o poeta em um bar, durante o inverno. Ele observa garrafas e decantadores de vinho, cujos vidros refletem o seu olhar e a imagem das pessoas que estão próximas⁸. A introdução desse poema guarda uma relação com o trecho final da peça *The glass menagerie*, no qual Tom tem uma visão da irmã a partir dos vidros coloridos das garrafas de perfumes.

Há, tanto no verso que encerra essa estrofe, “I am conscripted to their shadows’ glow”, quanto na fala de Tom, “A vitrine está cheia de objetos de vidro colorida, pequenas garrafas transparentes de cores delicadas, como pedaços de um arco-íris estilhaçado.” (WILLIAMS, 2014, p. 136)⁹, o fascínio de ver o mundo refletido nessas garrafas, simbolizando o olhar poético, que é, justamente, o que permite ao poeta ver alguma beleza nesses frequentadores do bar, e a Tom a projetar em sua mente a imagem de sua irmã.

Uma possível ponte entre o teatro plástico de Williams e a poesia de Crane

O termo teatro plástico foi criado por Tennessee Williams (2000) e mencionado pela primeira vez no prefácio de *The glass menagerie*. O emprego desse novo termo se refere a

⁸ “The glistening decanters that reflect the street
Wear me in crescents on their bellies. Slow
Applause flows into liquid cynosures:
- I am conscripted to their shadows’ glow.”

⁹ “The window is filled with pieces of colored glass, tiny transparent bottles in delicate colors, like bits of a shattered rainbow.” (WILLIAMS, 2000, p. 465)

uma alternativa ao teatro que predominava nos anos 1940 e que tinha como característica uma correspondência às convenções realistas de espaço como, por exemplo, um cenário reproduzindo o real em detalhes.

O texto realista deveria buscar uma coloquialidade para que as falas se aproximassem do modo como as pessoas de fato se comunicam na vida real e também obedecer à regra das três unidades aristotélicas. Alguns dos diálogos de Williams se opõem a essas características, justamente, por apresentar falas construídas de um modo poético.

O monólogo inicial de Tom representa um rompimento da quarta parede, essa convenção teatral que confina os personagens ao espaço cênico. Outro exemplo de oposição às convenções teatrais realistas é a quebra da unidade aristotélica de tempo, pois apesar de existir uma linearidade no enredo, há certa nebulosidade causada pelas transições entre o passado das recordações e o momento presente do narrador.

A principal característica do teatro plástico é a importância dada aos elementos não verbais, os quais estão, para o dramaturgo, em pé de igualdade com os recursos linguísticos. O texto dramático pode indicar todos os dispositivos possíveis (projeções, efeitos de luz e música, dentre outros) para proporcionar uma experiência teatral a partir da leitura. Experiência esta que se diferencia da experiência teatral propriamente dita, cuja realização se dará com o trabalho de um diretor/encenador¹⁰. A dramaturgia, então, vai além das falas, das rubricas e das descrições de cenas, pois ela é criadora de imagens poéticas.

Essa característica está presente em menor ou maior grau em outras peças de Williams. Mesmo os seus textos destinados originalmente ao diretor e aos atores, as didascálias, ou seja, as indicações cênicas referentes às descrições dos cenários e dos personagens, são trabalhadas poeticamente para sugerir ambientações, atmosferas e dar um clima à peça, de modo que permita ao leitor a entrada no mundo ficcional.

Williams entendia que a poesia dramática não se restringia às palavras. Poderia ser alcançada até mesmo pelas pausas nas falas ou pelos efeitos de música ou de luz:

Sua observação de que ‘poesia não tem que ser necessariamente palavras... No teatro podem ser situações, podem ser silêncios’, é bastante significativo e em parte explica por que ele foi atraído para o teatro. (BIGSBY, 2005, p.

¹⁰ Essa diferenciação entre “experiência teatral a partir da leitura” e “experiência teatral” está apontada em FLORES (2017).

Williams destaca ainda o poder de síntese de uma imagem poética, que necessitaria de uma grande quantidade de palavras para ser explicada ou alcançar um efeito próximo ao atingido com os símbolos: “Uma expressão mais clara de uma ideia que necessitaria de mil palavras para dar conta.” (BIGSYBY, 2005, p. 262)¹².

A fragmentação e a descontinuidade que também estão presentes nos poemas de Crane eram vistas como defeito e passaram, em épocas mais recentes, a serem valorizadas. Essas características demandam do leitor um trabalho de concatenação, no qual o aspecto fragmentário é substituído pela experiência poética gerada pela leitura do todo. Crane comparava o fazer poético com:

[...] uma arte arquitetônica, e a ideia de construção estava associada a uma relação orgânica entre o natural e o mecânico. A poesia, então, não pertencia inteiramente ao reino da subjetividade nem da objetividade, mas era propensa a construir uma ponte entre os dois. (MIGLIAVACCA, 2013, p. 59)

O tipo de lógica que Crane buscava em seus poemas não é uma lógica ordinária. Essa segunda lógica privilegia as implicações que as palavras podem ter no inconsciente do leitor, ou seja, as palavras são escolhidas menos por sua literalidade ou significações por si próprias do que pela possibilidade de assimilações e das relações que elas podem gerar na consciência do leitor. O poema seria valorizado não pela capacidade de fazer sentido, mas pela possibilidade da poesia de atingir a consciência do indivíduo. O poema afetaria o leitor de uma forma única, proporcionando-lhe uma experiência estética.

A famosa fala de Blanche que encerra a cena seis de *A streetcar named desire*, “Sometimes - there’s God - so quickly!”¹³, é reveladora de um momento de redenção e de alívio, mas também de êxtase para a personagem.

Essa frase é o clímax de um jogo de sedução, fantasia e dissimulação que Blanche trava com Mitch. O estado mental de Blanche é descrito na rubrica inicial como a de uma “neurasthenic personality”, pois a personagem está à beira da exaustão e do colapso nervoso.

¹¹ “His observation that ‘poetry doesn’t have to be words... In the theatre it can be situations, it can be silences’, is a critical one and in part explains why he was drawn to theatre.”

¹² “a clearer expression of an idea than you might be able to do with a thousand words.”

¹³ “Às vezes... Deus vem... tão depressa!”

É nessa cena que Blanche conta sobre o seu passado, sobre o suicídio de Alan, seu marido, sobre a culpa que ela sente ao ter dito que sentia nojo dele ao descobrir sua homossexualidade.

Conforme as revelações aparecem, as falas são entremeadas por sons ao fundo, como a da polca, que remete ao fatídico dia do suicídio de Alan, e o de uma locomotiva se aproximando, efeitos sonoros, expressionistas, que realçam o abalo que essas lembranças causam à mente da personagem.

A tensão cênica causada pelas revelações dolorosas da fala de Blanche só é aliviada quando Mitch lhe oferece a proteção que ela tanto precisa. A rubrica que antecede a célebre frase final de Blanche tenta dar conta, em ações, do amontoado de emoções e sentimentos conflitantes dentro dela:

Ela o fita vagamente por um momento. Em seguida, com um leve suspiro, aconchega-se nos braços dele. Ela faz um esforço, em meio aos soluços, para falar, mas as palavras não vêm. Ele beija a testa dela, depois seus olhos e, finalmente, seus lábios. A melodia da polca desaparece. Ela respira lentamente, em meio a longos soluços de alívio. (WILLIAMS, 1976, p. 158)¹⁴

É possível fazer um paralelo entre essa frase de Blanche e a experiência estética que pode acontecer na percepção de uma imagem poética. Essa fala de Blanche pode nomear ou significar para um leitor alguma situação ou sensação parecida por ele vivida, que até então não possuía uma forma de expressão que correspondesse de modo tão adequado a sua experiência.

Dentro da cena, essa frase, que a encerra, lança para o público o enigma e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de sua decifração, ou seja, a frase se realiza [recebe uma significação] na mente de quem assiste a essa cena.

Esse sentimento místico que Blanche experimenta, e que essa frase sintetiza, pode ser relacionada com a afirmação de Crane (2006¹⁵ apud MARIANI, 1999, p. 206) sobre a sublime sensação de contato com o divino que a fruição poética permite:

Por outro lado, o que a poesia poderia atingir é a sensação de estar na presença de Deus, 'o próprio 'sinal manifesto' sobre o qual repousa a

¹⁴ "She stares at him vacantly for a moment. Then with a soft cry huddles in his embrace. She makes a sobbing effort to speak but the words won't come. He kisses her forehead and her eyes and finally her lips. The Polka tune fades out. Her breath is drawn and released in long, grateful sobs." (WILLIAMS, 2000, p. 528-529)

¹⁵ Hart Crane em carta a Gorham Munson no livro *Complete poems and selected letters*. New York: Library of America, 2006.

suposição de uma divindade'. Não Deus, então, mas, dadas as limitações impostas a nós por nossa subjetividade, algo como um sentido sublime de Deus.¹⁶

Portanto, a frase de Blanche em muito se assemelha ao que Hart Crane buscava alcançar com a sua lógica da metáfora como procedimento artístico, e ao que Williams queria alcançar com o seu teatro plástico. Essa frase é, concomitantemente, o espanto pela descoberta e a própria descoberta. É sobre a possibilidade de conhecimento ou de uma experiência transcendental por meio de um trabalho poético. É também sobre a experiência estética que o olhar poético viabiliza.

Cabe então ao leitor/público experimentar o poema através de um trabalho de tornar visível o que é invisível, do que não poderia ser explicado com palavras, mas que as imagens poéticas permitem vivenciar, mesmo que essa experiência poética aconteça de modo efêmero, incompleto e entrevisto, como a que ocorre numa encenação teatral.

Uma possível relação entre o poema “Legend” e *The glass menagerie*

O poema “Legend”, que abre *White buildings*, funciona como uma apresentação ao referido livro, aos poemas que o seguem e, em uma interpretação ampliativa, ao próprio procedimento de construção poética de Crane. Longe de objetivar uma interpretação completa do referido poema, vale pensar o modo de criação de uma imagem poética por Crane, e em seguida, relacioná-lo com o monólogo de abertura de Tom em *The glass menagerie*.

Edelman em *Transmemberment of a song* considera “Legend” uma “encenação” pelo poeta do seu fazer poético. Crane, portanto, tematizaria seu processo de construção e realização no próprio poema: “O poema, como mencionei anteriormente, deve sua característica de ser um texto preliminar não apenas porque introduz o livro, mas pelo processo de criação poética que o poema descreve e encena.” (EDELMAN, 1987, p. 58)¹⁷.

Na segunda estrofe de “Legend”, Crane trabalha com a imagem do encontro entre uma mariposa e a chama. Segundo Edelman, pode-se relacionar a figura da mariposa

¹⁶ “On the other hand, what poetry could deliver was the sense of being in the presence of God, ‘the very ‘sign manifest’ on which rests the assumption of a godhead.’ Not God, then, but – given the limitations imposed upon us by our subjectivity – something like a sublime sense of God.”

¹⁷ “The poem, as I mentioned earlier, owes its prefatory status not merely to its placement, but to the act of poetic creation-processes that the poem both describes and enact.”

(*moth*) com a do poeta. Essa atração pela chama resulta destruidora para a mariposa. Ela é consumida pelo desejo e consubstanciada, transformada em *white falling flakes*, em pétalas brancas da mariposa, que caem como blocos de neve:

I am not ready for repentance;
Nor to match regrets. For the moth
Bends no more than the still
Imploring flame. And tremorous
In the white falling flakes
Kisses are, –
The only worth all granting.

Para Crane, há um elemento de violência em toda criação poética. Pode-se pensar a imagem, *white falling flakes*, como metafórica do processo criativo, sendo o resultado da conjunção destrutiva de duas imagens que resultam em uma nova imagem.

Processo análogo ao realizado por Crane é o monólogo inicial de *The glass menagerie*. O narrador Tom começa a cena apresentando a si mesmo, os outros personagens e a própria peça que o público assistirá. Assim como Crane fala da poesia na poesia, Williams fala do teatro no teatro. Não é apenas um recurso de metalinguagem por si só, é um recurso de autorreflexividade da obra, pois o narrador apresentará como se realizará o seu processo de criação de imagens cênicas.

A analogia que Williams escolheu para explicar a peça e seu modo de contá-la foi a de opô-la ao trabalho de um ilusionista: “Pois é, eu tenho truques nos bolsos e cartas nas mangas. Mas sou o oposto do mágico de teatro. Eles dão a vocês uma ilusão que parece verdade. Eu vou lhes dar a verdade sob o disfarce agradável da ilusão.” (WILLIAMS, 2014, p. 31)¹⁸. Tanto o poema de Crane quanto a cena inicial de *The glass menagerie* estabelecem um jogo entre oposições. Em Crane, os termos espelho e realidade, e em Williams, ilusão versus realidade.

Na cena final, Tom é criticado por sua mãe por fabricar ilusões e não viver a realidade. “Você vive num sonho; você fabrica ilusões!” (WILLIAMS, 2014, p. 134)¹⁹. Essa fala final de Amanda nos remete ao monólogo inicial de Tom em que ele se apresenta como um mágico de palco, mas que trabalha de um modo diferente com a ilusão. Ele não pretende dar ao público uma ilusão que pareça verdade, sua proposta é outra: dar a

¹⁸ “Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion.” (WILLIAMS, 2000)

¹⁹ “You live in a dream; you manufacture illusions!” (WILLIAMS, 2000, p. 134)

verdade sob o disfarce agradável da ilusão.

Portanto, não é o teatro realista que será apresentado, mas um teatro que busca a verdade a partir da ilusão. Esse outro modo de lidar com a realidade, que se dá por meio do trabalho poético, representa o aspecto visionário da dramaturgia de Williams, e é nesse ponto que ocorre a fusão do poeta com o mágico do palco, ou seja, com o dramaturgo.

Considerações Finais

Este artigo não pretendeu esgotar todas as possibilidades de relacionar a poesia de Hart Crane à dramaturgia de Tennessee Williams. Seu objetivo fundamental foi o de destacar o quanto a leitura das obras de Williams pode avançar com o estudo comparativo dos poemas e dos ensaios de Crane.

Há na abordagem dramática de Williams, na sua concepção de teatro plástico e de escrita, traços que se assemelham à ideia de lógica da metáfora de Crane. Em ambos, é requerido da parte do leitor/público um trabalho ativo para a fruição das imagens poéticas.

O aspecto visionário da experiência poética na obra de ambos os artistas consiste em uma espécie de comunicação, que se utiliza de símbolos e de imagens poéticas para pensar possibilidades de mundo, para expandir a nossa apreensão da realidade, abrindo “brechas” na realidade objetiva. Alcança-se, assim, uma área do conhecimento que se utiliza das experiências subjetivas compartilhadas e que não poderia ser atingida pela linguagem cotidiana.

Por mais que o conhecimento lógico nos possibilite um vasto conhecimento do mundo e de nós mesmos, existem limites para o pensamento racional. O que de fato confirma que há mais coisas no céu e na terra e que nem todas as perguntas podem ser respondidas pela razão.

Por conseguinte, o que este artigo propõe como acréscimo às diversas leituras das obras de Williams já existentes é o estudo a partir das imagens poéticas presentes em suas peças, demonstrando que Williams conseguiu potencializar a experiência cênica ao inserir na escrita dramática o aspecto visionário da escrita poética.

Williams projetou na figura do poeta visionário, aventureiro e libertário de Crane um ideal artístico que perdurou por toda a sua vida. Talvez também por causa disso, tenha existido essa intensa afinidade com a vida e a obra de Crane, a tal ponto de Williams

sempre levar consigo, mesmo nas longas viagens, sua edição das poesias completas de Hart Crane.

Referências

BIGSBY, C. W. E. Tennessee Williams: the theatricalising self. In: _____. **Modern American Drama, 1945-2000**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005. p. 31-68.

CRANE, Hart. **Complete poems and selected letters**. New York: Library of America, 2006.

DEBUSSCHER, Gilbert. "Minting their separate wills": Tennessee Williams and Hart Crane. In: BLOOM, Harold. **Modern American drama**. New York: Chelsea House, 2005.

EDELMAN, Lee. **Transmemberment of song: Hart Crane's anatomies of rhetoric and desire**. Redwood City, CA: Stanford University Press, 1987.

FLORES, Fulvio Torres. Literatura dramática: um convite à leitura. **Revista Contexto**, Petrolina-PE, ano 8, n. 15, p. 69-72, jul.-dez. 2017.

HAMMER, Langdon. **Hart Crane: complete poems and selected letters**. New York: Library of America, 2006.

MARIANI, Paul L. **The broken tower: a life of Hart Crane**. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

MIGLIAVACCA, Adriano. **Hart Crane's voyages: analysis and translation**. Dissertação de Mestrado em Letras – Literaturas Estrangeiras Modernas. Porto Alegre, UFRS, 2013.

PLATÃO. **Íon**. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa, Portugal: Editorial Inquérito, 1988.

WILLIAMS, Tennessee. The glass menagerie. In: WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams plays 1937-1955**. New York: Library of America, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. A streetcar named desire. In: WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams plays 1937-1955**. New York: Library of America, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams. Volume II**. Edited by Albert J. Devlin and co-edited by Nancy M. Tischler. New York: New Directions Pub, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. **O zoológico de vidro / De repente no último verão / Doce pássaro da juventude**. Tradução: Clara Carvalho/Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2014.

WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado desejo**. Tradução: Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

WILLIAMS, Tennessee. **Now the cats with jeweled claws and other one-act plays**. New York: W. W. Norton & Company, 2016. (Kindle Edition)

Submetido em: 24 out. 2020

Aprovado em: 08 abr. 2021



A Dramaturgia Expandida: um campo aberto de (in)definições

Expanded Dramaturgy: an open field of (in)definitions

Laura Castro de Araújo¹
Candice Didonet²

Resumo

Alicerçado na trama poética entre duas artistas-pesquisadoras, este artigo apresenta um conjunto de possibilidades para pensar a noção de dramaturgia expandida. Se a criação artística contemporânea desnorteia modos tradicionais de abordagens cênicas, interessa refletir, sob novas e antigas formas de classificação, a importância das ampliações do termo dramaturgia. A partir da crise de categorias na arte, ao longo do século XX, encontram-se qualidades maleáveis e fazeres dramaturgicos ampliados, especialmente, dos elementos constitutivos e disjuntivos da cena contemporânea para além de representações e equações aristotélicas. Portanto, entre definições e indefinições, entendimentos e questionamentos se compõem na própria escrita investigativa deste texto, de natureza dialógica que dilata sentidos e chãos semânticos possíveis para os conhecimentos e fazeres do campo das Artes Cênicas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Dramaturgia. Campo expandido. Diálogo poético. Artes cênicas. Contemporaneidade.

Abstract

Based on the poetic plot between two artist-researchers, this article presents a set of possibilities for thinking about the notion of expanded dramaturgy. If contemporary artistic creation bewilders traditional modes of scenic approaches, it is interesting to reflect, under new and old ways of classification, the importance of the extensions of the term dramaturgy. Since the crisis of categories in art throughout the twentieth century, there have been malleable qualities and expanded dramaturgical practices, especially the constitutive and disjunctive elements of contemporary scene, in addition to Aristotelian representations and equations. Therefore, between definitions and indefinities, understandings and questions are compounded in the investigative writing of this text, of a dialogical nature which expands meanings and semantic grounds possible for the knowledge and practices of the field of Performing Arts in contemporary times.

Keywords: Dramaturgy. Expanded field. Poetic dialogue. Performing arts. Contemporaneity.

¹ Artista e pesquisadora. Professora adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Doutora em Artes Cênicas e Mestre em Literatura. E-mail: lauracastro@ufba.br.

² Artista e pesquisadora. Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Mestre em Dança e Graduada em Comunicação das Artes do Corpo. E-mail: candicedidonet@gmail.com.

1 Fiando definições

1.1 Definição

Sem dúvida, o objetivo deste abra-alas não é encontrar um conceito estável e muito bem desenhado do termo “dramaturgia expandida”. A proposta de inicialmente bordar definições cabíveis é criar uma espécie de constelação de possibilidades em vez de partirmos de um campo fixo conceitual. Com isso, criamos chaves de leituras que podem nos fazer acessar trabalhos artísticos diversos ou acessar em nosso próprio diálogo a esfera da pesquisa artística circunscrita no terreno expandido da dramaturgia.

O termo clássico, no entanto, o que se entende tradicionalmente por dramaturgia é passível de definição. Consultando o glossário de Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, encontramos um *hall* de sentidos para a palavra ‘dramaturgia’. No mais “genérico” deles, ela pode ser entendida como “a técnica (ou a poética) da arte dramática. Algo que procura estabelecer os princípios de construção de uma obra”. Etimologicamente, do grego, o termo significa compor um drama e no seu sentido clássico “a arte da composição de peças teatrais” (PAVIS, 2008, p. 113).

Tanto na acepção mais genérica quanto na mais clássica, o termo pressupõe um conjunto de regras, normas de composição, tendo em vista os elementos constitutivos da construção dramática.

Na primeira visada dessa entrada no dicionário, encontramos algo que se estabelece a partir, sobretudo, de uma concepção tradicional que está, necessariamente, relacionada com textos escritos previamente ao acontecimento cênico. Historicamente, na tradição das teorias teatrais, a *Poética* de Aristóteles se configura como uma das principais obras que estabelece a supremacia do texto sobre a realização cênica, uma perspectiva que, hoje, no contemporâneo, se reconfigura em paisagens pluralizadas.

Notadamente o surgimento de teóricos e o fortalecimento da posição autoral dos encenadores esfacelam essa definição textocêntrica, assim como o surgimento da dramaturgia épica de Brecht, que abrange o texto e, sobretudo, sua encenação. Dentre outras experiências mais radicais de formas dramáticas que se inscrevem fora de um modelo dramático cristalizado como uma forma canônica, podemos citar as obras de Heiner Müller.

Assim, os contextos contemporâneos das Artes Cênicas prescindem de textos dramáticos, estourando limites entre teatro, dança e a performance com processos colaborativos que embaralham ordens, hierarquias e modos de fazer. Podemos observar estes embaralhamentos quando privilegiadas as criações coletivas que, por mais, diferentes que possam ser, instauram processos colaborativos de criação que apontam contextos dramáticos distintos dos já conhecidos tradicionalmente. Neste sentido, consideramos especialmente a arte da performance que “desnor-teia classificações”. Acentuada pela crise da representação que reverbera nas Artes Cênicas a arte da performance torna-se também responsável por fissurar a ideia de dramaturgia como representação da realidade (FABIÃO, 2009). A dificuldade da teoria dos gêneros artísticos em abraçar todas as obras contemporâneas – a épica, a lírica e a dramática –, no que se refere ao estabelecimento de seus “devidos lugares”, começou a ceder espaços a híbridos, com conclusões, por exemplo, de que “a dramaturgia moderna se afasta do próprio drama” (SZONDI, 2001, p. 27).

Como pensar, então, no que tange a essas definições, em noções mais abertas, das quais possamos nos valer para pensar em dramaturgias expandidas? Como se peneirando essa definição do dicionário, naquilo que transborda a dramaturgia no âmbito do texto, da criação de peças teatrais? Como pensar a dramaturgia a partir de princípios constitutivos, como um conjunto de escolhas éticas e estéticas?

A ação de bordar definições possíveis torna-se o abre-alas deste texto como ação dramática do pensar que nos leva ler e inventar caminhos associados ao escrever, ao fiar, ao costurar. São essas ações consteladas, indicadoras do termo dramaturgia expandida que apresentam maleabilidade das relações conceituais que situam.

Além, e já mutável, o termo “dramaturgia expandida” cria uma nova camada que situa condições para outras funcionalidades e, assim, para além da denominação, aponta explorações e relações. Sobre esse termo, há elementos contextuais e corporais conhecidos previamente. Mas se os termos podem ser categorias convencionais de chamamento e nomenclatura, como podemos discuti-los a partir das experiências que os compõem? A relação das palavras com os termos podem ser campos de ações iminentes para além do pertencimento de nomes?

Se os termos são “importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam” (KRAUSS, 1979, p. 131), como pensar a compreensão do termo linguístico “dramaturgia expandida” que se amplia na perda do lugar fixo de seu

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

chamamento? Aqui, o termo vai virando ideia. Interessa pesquisar como abordá-lo nas Artes Cênicas para além de características já conhecidas. Ao ampliar territórios de ação e refletindo como as dramaturgias expandidas atualizam condições do seu uso linguístico, estão sendo geridas e geradas uma gama de diferentes ações artísticas.

Se diferentes ações artísticas desnorteiam classificações e apontam realidades para além de sua representação, o texto passa a ser experiência e a dramaturgia amplia espaços-tempos de seu acontecimento para além, relativizando valores, conceitos, palavras e termos. Essa ideia já tinha sido apontada por Hélio Oiticica inspirada por Yoko Ono: “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é mudar a ordem das coisas” (FABIÃO, 2015). Para além das definições, o que as dramaturgias expandidas vislumbram? Quais valores e que tipos de experiências artísticas são peneiradas? Aqui pensamos em “trocar tudo” (FABIÃO, 2015), em fazer da correspondência ação dramaturgical das fiações possíveis, em fazer do processo de escrita corpos em reflexão. Caminho para a chegada? As palavras nos aproximam sem encerrar significações. Expandem como grito ecoando encontros possíveis.

1.2 Expandida

Expandida e ao fiar ideias que acompanham o termo ‘dramaturgia’ é nome que vem junto, modifica o que instiga a olhar o que já contém e o que pode ser. A palavra ‘expandida’, como um adjetivo que denota características que não deixam o conceito de dramaturgia se encerrar em si mesmo e que permite amplitude de chamamentos. As dramaturgias expandidas provocam interrogações. Como ações de perguntar tornam-se mediadoras das próprias possibilidades que englobam. Dramaturgia expandida? Faz funcionar novos conceitos de dramaturgia? Daquilo que guia, que compõe, que narra? Em sua estrutura nominal e, por mais que venha junto, guarda ex-pandida. Aponta sua importância como campo de conhecimento da dramaturgia e apresenta dimensões conectadas a situações e vivências de acontecimentos cênicos. A palavra expandida como adjetivo e como qualidade que diferencia, multifacetada como porta de percepção para compor um termo. Uma alternativa, uma abertura para outras existências e tempos dramaturgicalos.

Expandida. Pensar nessa palavra como água congelada. Não deixa de ser líquida, mas, ao resfriar, aumenta o volume. Sua manutenção no estado de expansão nos leva a

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

pensar em sua formação: multiforme, cambiante, passível de transformações. Palavra água, choro que cai, sorriso de dar cócegas nos olhos, respiração ofegante, voz que cospe sons, suor que respinga no chão. Palavra corpo, paradigmática. Real. Fabulada. Chuva de granizo. Neve. No limite permanente de situações que provoca e, de escutas que experimenta, é liminar. Como água da saliva, o gesto de passar a língua na boca que umedece a conversa. Implacável e necessária. Dramaturgia expandida em conexão com os sentidos que provoca para além de sua condição dicionária que aponta performatividades em chamados que se expandem a definições ainda a serem ditas, mesmo que já ouvidas e, ainda, sendo experimentadas. Em sua condição verbal, a palavra expandir aponta conotações linguísticas vastas provocando alterações ao ampliar as relações que sugere. Ao acompanhar a palavra dramaturgia, já expandida, desmascara conceitos. Permite ir além, sem perder de vista o ordinário. Água congelada que flui no leito de um rio frio ao nascer do sol.

Aqui pensamos no corpo linguístico que traz sentidos associados à ideia de dramaturgia expandida. Corpo carne, corpo palavra, corpo passível de expor a tensão existente entre gestos artísticos que vêm e vão: fazer, pensar, escrever e viver. Sua existência é ação, seu verbo é volume. “A ideia de um corpo linguístico anularia o conflito tradicional entre corpo e escrita, o desentendimento às vezes radical entre ambas dimensões de nossa identidade e nossa comunicação?” (SÁNCHEZ, 2010, p. 30, tradução nossa). Talvez na própria tensão que provoca esteja a sua abertura, no plural: expandir-se em dramaturgias. O conflito segue existindo e o termo em questão não elimina desafios. Expandida em sua dimensão como palavra traz vozes que materializam suas associações. Nem sempre imediatas, todavia, mediadas pelo desejo de tecer constantes transformações.

A palavra expandida vem sendo usada, cada vez mais, para adjetivar práticas artísticas contemporâneas que aumentam, dilatam, estendem os chamamentos habituais. Por isso, é necessário ter olhos mais atentos a essa palavra que, inevitavelmente, nos convoca a pensar, em primeira instância, no campo expandido das artes.

Notadamente, todo esforço de fixação de uma definição, nesse contexto, acarreta apenas em resoluções momentâneas. Por isso, não partiremos desse falso problema: definir a dramaturgia expandida. O jogo de fixá-la em um contexto único seria um erro no paradigma da expansão. Como ensinou Rosalind Krauss ao pensar o campo ampliado da escultura, chegou um tempo em que conceitos, outrora tão bem definidos, tornaram-se “infinitamente maleáveis” (KRAUSS, 2008, p. 129).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

Esse paradigma de elasticidade de uma categoria, no entanto, não se restringe apenas à escultura. Remetidas a um campo heterogêneo, esticadas e torcidas, as práticas artísticas, desde o surgimento das vanguardas estéticas, estão em constante contaminação, fazendo empréstimos, incorporações, borrando fronteiras, reposicionando entendimentos, realocando elementos, fundando novos modos de criação e produção.

O surgimento da arte da performance e suas inúmeras experiências estéticas abrigadas em seu guarda-chuva é outro abalo e desafio para as definições, além da “extensão da ideia de que todos podem ser artistas”, fazendo emergir novos experimentos com novos chamamentos como o *happening*, a *body art*, a arte conceitual e muitos outros (GOLDBERG, 2012, p. 214).

No entanto, somos herdeiras de uma tradição crítica fundada no historicismo e na evolução das formas do passado tendo, como mapa de análise, genealogias arbóreas, como dispositivo de legitimação, sobretudo daquilo que escapa da curva, aquilo que nos estranha. O esgotamento do paradigma moderno e suas chaves de leitura, segundo Reinaldo Laddaga, nos levam a impasses. Sabemos, por exemplo, ler produções da vanguarda clássica, de Marcel Duchamp a Antonin Artaud, mas, como falar de projetos irreconhecíveis a partir da perspectiva das disciplinas, sobre os quais é impossível precisar sua ascendência, ou seja, a que tradições pertencem (LADDAGA, 2006, p. 11)?

Como dar conta, criticamente, das emergências, do inesperado, das rupturas? É possível que as respostas continuem no campo do provisório. No entanto, há de se considerar que, desde a década de 1980, o campo das artes, mesmo de modo minoritário, tem buscado abranger-se para além do cânone e seu “limitado alcance geográfico do passado” (GOLDBERG, 2012, p. 287).

A globalização, em todas as suas facetas de conexão e desconexão, na reconfiguração de tempo e espaço, no crescimento exponencial das comunicações, estende a possibilidade de coordenação entre os sujeitos, desembocando em novas formas de vida, em “modos de coexistência”, provocando uma infinidade de fissuras, rasuras e falhas na cultura tradicional das artes (LADDAGA, 2006, p. 67).

Escrevendo desde a América Latina, quem são nossas Medeias, nossos Hamlets? É possível pensar a dramaturgia fora da tradição que lhe funda, longe das similitudes do passado? Como escolher outras genealogias – mais abrangentes – de milhares de anos, de culturas não coloniais? Conseguimos ter uma mirada que escape da linearidade histórica, do cânone? Ou expandiríamos tanto que entraríamos em colapso? Talvez seja necessário,

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

para seguirmos, também expatriar a palavra dramaturgia para fora dos limites do Teatro? Ou seria mais adequado dizer, já no campo ampliado das Artes Cênicas, que a própria palavra Teatro, nas suas mais variadas manifestações, hoje, não represa, nos limites de sua fronteira, a dramaturgia?

1.3 Dramaturgia / Texto / Escrita / Escritura

É importante nos debruçarmos também sobre a noção de escrita dentro da dilatação do que tradicionalmente entendemos como dramaturgia, isto é, um texto escrito para ser encenado. Não seria necessário, pois, ter em vista também o campo expandido da escrita?

O texto dramaturgicamente pode ser visto como algo fixo. Para alguns, pode ser entendido como literatura, para outros, o simples fato de ser escrito com intenção de ser encenado coloca-o em uma irrevogável situação de articulação, mediação e relação com uma futura encenação e, por isso, chamado de dramaturgia, podendo, portanto, ser incessantemente reescrito.

Em uma tradição que podemos chamar de textocêntrica, o Teatro é “o servidor do texto” (ROUBINE, 2003, p. 141). A encenação, nesse sentido, seria como uma espécie de tradução desse texto, que entendemos aqui como equivalente à dramaturgia. O papel do encenador estaria justamente em materializar essa tradução cênica. Se facilmente podemos incorrer na coincidência entre texto e representação, parece que se perde de vista que um texto pode ter infinitas possibilidades de montagens. Outras compreensões seriam em torno da ideia de leitura, isto é, a encenação como leitura de uma dramaturgia-base, ou mesmo como sua transcrição. Na equação de Anne Ubersfeld, teríamos T (texto do/a dramaturgo/a), T' (texto da encenação) e P, a representação: $T + T' = P$ (UBERSFELD, 2005, p. 8).

Todos esses esforços para definir o lugar da dramaturgia consideram, necessariamente, um texto mais ou menos soberano, enraizado, além de uma ideia de autoria individual, da qual não se pode abandonar por completo. Nesse sentido, diferentemente do campo livre da expansão, temos aqui a imagem da dramaturgia encurralada entre o que ela é, na trama textual, e o que pode ser no futuro da encenação.

Quais fatores e contextos inviabilizam essa equação? É possível pensarmos a dramaturgia para além do texto? Essa pergunta, necessariamente, nos convoca a deixar explicitada a questão de como pensamos a escrita dramaturgicamente. Quais são suas

especificidades? Como acessamos deslocar do seu destino previsto nos compêndios de dramaturgia?

Desde o paradigma aristotélico que legitima a dramaturgia, institucionalmente, dentro do campo da Literatura, há uma valorização daquilo que está inscrito dentro do paradigma da escrita alfabética. Essa gramatologia, claramente etnocêntrica, enclausura a dramaturgia nos limites da palavra impressa, das bordas entre significado e significante, da enunciação individual e autocentrada e, sobretudo, de que há uma “escrita primeira” que antecede a fala, a voz, o som, a audição (DERRIDA, 1973, p. 9).

Os movimentos de descentramento do texto na cena são inúmeros e acontecem há muitas décadas. No entanto, vale a pergunta: como esses movimentos demandaram o repensar a dramaturgia, ou seja, transbordá-la para uma ideia de escrita específica, anterior e individual? Faz-se necessário estender primeiro o próprio conceito de escritura para além da palavra, que faz emergir um entendimento multidimensional da tessitura da cena contemporânea:

Há, agora, a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; [...] e a partir daí tudo que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também escritura pictural, musical, escultural etc. [...] Tudo isso para descrever não apenas o sistema de notação que se anexa secundariamente a tais atividades, mas a essência e o conteúdo dessas atividades mesmas. (DERRIDA, 1973, p. 11)

Livres da asfixia do entendimento da escrita nas cercas do alfabeto e da palavra gráfica, é possível avistar, com mais clareza, escrituras da cena contemporânea, em que valem as fraturas e as descontinuidades, as narrativas simultâneas e as paisagens visuais, a diluição dos gêneros, a autoria coletiva, sem hierarquias texto-ator-narrativa. Uma pluralidade que, sem dúvida, afronta o “logismo linear aristotélico-cartesiano” de uma cena do hipertexto em que se descortinam sobreposições e caminhos imprevistos de memórias, citações, narrações e textos diversos.

Essa escritura permeia outra narratividade apoiada nas associações, nas justaposições, na rede, numa não-casualidade que altera o paradigma aristotélico da lógica de ações, da fabulação, da linha dramática, da matização na construção de personagens. [...] Opera-se uma nova cena que incorpora a não-sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

das relações de sentido. (COHEN, 2004, p. XXV)

As novas formas de construção na cena contemporânea colocam novos contextos que nos fazem revisar o que entendemos, historicamente, por dramaturgia. Como diz Sánchez, para além de uma prática verbal, há uma linguagem da imagem, do corpo, dos ritmos, capazes de desenvolver as mesmas funções verbais (SANCHÉZ, 2010, p. 28). Ao mesmo tempo em que, para além de um entendimento de dramaturgia como notação, como a representação gráfica da cena, como pode ser entendida também a coreografia e a partitura musical, muito mais é pensar numa dramaturgia do corpo vivo que mantém vínculos de naturezas diversas, como a “mediação” de um fluxo incessante de imagens, como um modo de organização, denexo, de ligação (GREINER, 2005, p. 73). Tendo em vista, porém, que alargar o entendimento da dramaturgia é, necessariamente, admitir que ela se constitui na rede de relações complexas e mutáveis – pontos e nós – como tudo que é vivo.

1.4 Focos de interesse

Pensar a dramaturgia em relação às Artes do Corpo parece trazer à tona a tensão existente na busca de definições ampliadas para o termo dramaturgia expandida. Nas Artes do Corpo temos visto e têm sido colocadas, cada vez mais, dramaturgias experimentais que acolhem metodologias ligadas a processos de criação de obras de dança, performances ou intervenções urbanas.

Ainda assim, a (in)existência da dramaturgia aponta questões. Interessadas em cutucar a complexidade existente em dramaturgias que possam partir da pesquisa de movimento em que os textos se compõem como os próprios gestos, ou então, a partir das dramaturgias tecidas nas relações espaciais ligadas a outros sítios de interação de acontecimentos artísticos, pensamos duas perguntas sugeridas por Lepecki (2010): qual a função da dramaturgia e como se dá a presença de uma pessoa ligada a essa labuta?

De antemão, avisamos que não teremos respostas e que continuaremos fiando. São conversas nutridas pelo desejo-ensejo dramaturgic de costurar este texto a um modo de pensar a própria escrita que aqui se apresenta. Não está pronta, se dispõe a errar e criar expectativas. Expectativas que talvez não sejam contempladas no desenrolar deste texto. Gostaríamos, então, de propor a insistência (do pensar, do duvidar, do tecer) como uma ação ligada às duas perguntas colocadas anteriormente. Não saber qual a função da

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

dramaturgia insiste na permanência de algumas ações sugeridas como: propor, aconselhar, intervir, dar ideias, assistir, questionar etc... Será que essas ações indicariam a presença de uma pessoa ligada à labuta da dramaturgia e que pode assumir outro nome, com uso frequente de colaboradora ou colaborador?

A palavra colaboração nos faz propor um jogo linguístico performático presente em seu desdobramento. Traz materialidade corpor(e)al e da função da dramaturgia, consistência ética e visibilidade estética: co-laboração. Co-labo-ração. Colabor-ação. Será que nessa brincadeira silábica podemos nos aproximar da presença em performance dramaturgista? Talvez pelas matérias sensíveis que tocam dentro dos processos de criação ligados às Artes do Corpo, sua existência nunca estará dada. Já que sua ação pode (não) chegar pela palavra escrita-dita, será que romperá condutas já conhecidas trazendo, ainda mais, complexidade à sua função?

La complejidad del término performance y la imposibilidad de una definición estable me parecen atributos positivos. Performance acarrea la posibilidad de desafío, incluso de auto-desafío. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, el problema de intraducibilidad, es un bloqueo necesario que nos recuerda que ‘nosotros’ – ya sea desde nuestras diferentes disciplinas o desde nuestros idiomas o ubicaciones geográficas – no nos comprendemos de manera simple o transparente [...] (TAYLOR, 2015, p. 55)

Aqui continuaremos fiando e o fiar nos aponta para outro verbo em jogo performático: desafiar. Ao desafiar a relação que se aponta entre dramaturgia e performance desponta “[...] a prática dramatúrgica como um exercício de interrogação e composição que tradicionalmente tem mediado a difícil relação entre escrita e ação física” (LEPECKI, 2010, p. 166). Esse autor relata, em suas próprias tentativas dramatúrgicas, uma pista importante para aproximar as dramaturgias expandidas com foco de interesse nas Artes do Corpo: os processos de atualização e os processos de pensamento estabelecidos nas relações de interrogar e compor entre a escrita e a ação física. Ainda que a escrita possa escapar de ser entendida como um sistema de representação universal e a ação física de ser apenas uma interpretação ou re-representação, seriam os processos de atualização e pensamento que se aproximam de práticas dramatúrgicas que podem ser compreendidas em seus significantes expandidos.

Seria, então, a dramaturgia em si um exercício de performance? E a presença dramaturgista pode se configurar em ameaça ao que está em processo de experimentação e criação artística? Encontramos, aqui, outra oportunidade para nosso jogo silábico performático. Ameaça: som de assar.

2 Dramaturgiz

Instaurar a materialidade das palavras. Palavras que se movimentam, como pensamentos, como tempos. Escrever com giz no chão. Deixar que, como tentativa, algumas palavras instaurem espaços pelos próprios desenhos que criam. Cada letra, pela junção desordenada de palavras, cria outras maneiras de acionar a corporalidade da escrita. Às vezes uma palavra só dança ou desenha linhas desordenadas no espaço como ânsia de grifar um chão comum. Uma dramaturgia de escrever com giz no chão. Um chão caseiro, cansado, subterrâneo, cimentado, afundado como fosso no quarto andar para baixo. Um chão da cidade de Salvador-Bahia-Brasil no bairro Dois de Julho na rua da Faísca, no prédio Faísca. No chão do fosso arquitetônico, fosso fosse dramaturgiz.

Dramaturgiz começou como brincadeira e foi se tornando um estudo de escrita, performance quase invisível depois que a primeira chuva caiu, apagou tudo e não tínhamos nenhum registro em imagem, quase não lembrávamos das palavras que ali estiveram. Uma certa poética do desaparecimento se instaurou em um espaço cotidiano: a força da chuva que cai e lava, leva o que foi escrito. Chuva apagou quase como borracha exercitando o desapegar. Chuva acentuou a efemeridade dessa ação. A escrita que fixava, mas também se perdera no tempo. Restaram rastros do giz empapados com água empoçada do chão de cimento ocre do fosso. A mistura do giz com a água formou uma película que deixou tudo ilegível e nos fez perguntar: o que a escrita instaura para ler? O que o giz ap(r)ontava em sua materialidade?

Essas perguntas permanecem sem respostas, como todas as outras deste texto.

A ideia dessa experiência como uma dramaturgia se colocava, primeiramente, em uma encruzilhada de pesquisas. De um lado, uma estudante do Programa de Pós-Graduação em Dança, de outro, uma ligada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Uma artista do corpo e uma artista da palavra cujo encontro fazia esquentar as perguntas de cada investigação, fazendo-as derreter. Daí a aparecer, da Faísca, uma partilha comum.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

A proposta era de que a criação do texto fosse a partir de uma experiência, movida pela própria ação da escrita. Ir à cena, portanto, tendo em vista o texto como devir e não como comando prévio. Trocar de lugar: fundar ali, no chão, uma experiência efêmera de dramaturgia. Uma relação provisória, uma poética de esquecimento das palavras e perenidade do experimento como aquilo que mais nos interessava naquele momento: a encenação da própria escrita.

O giz como material escolhido traz indícios de memórias de vida, que nos conectavam à infância no momento em que aprendemos a ler e a escrever, algo das brincadeiras que compartilhamos até hoje e algo do suporte da escrita que nos permitia extrapolar a folha do papel. Naquele momento, as folhas de papel, os bloquinhos de anotações e também os espaços de escrita em moldes de folha A4 nos acompanhavam nas redações de dissertação e tese instigando a necessidade de realizar microperformances em tempos de estudos acadêmicos em ebulição. O giz também trazia um indício do que compartilhávamos: um despertar para nossas mulheres, sendo mãe, sendo professoras. O giz colorido nos fazia sujar as mãos e pensar em tanta coisa... O giz materializava escritas em processos, mesmo que nossas palavras voassem para lugares de poesia, de devaneio, de ansiedade, de fuga ou amadurecimento.

Muito tempo depois nos encontramos para ver e ouvir juntas uma conferência do artista chileno Alfredo Jaar que fotografou uma escola logo depois de ser devastada por um tsunami no Japão. As únicas coisas que permaneceram intactas foram os quadros daquele colégio e, neles, ainda foi possível avistar alguns rastros de escritas com giz. Talvez aquilo tenha comprovado os indícios de que essa ação tão simples de escrever com giz no chão acendia e acende questionamentos. Poderíamos pensar na própria dramaturgia da vida, na qualidade efêmera do existir, nos passos grifados de nossas existências que, levados como as escritas do chão de giz, passam como as coisas do viver.

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo; o espaço, o tempo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituá-lo, des-mecanizá-lo, escovar à contra-pêlo. (FABIÃO, 2008, p. 237)

Com a fala emprestada de Fabião, pensamos neste exercício de dramaturgiz como um instaurador de performance em dramaturgia expandida. Dramaturgiz talvez tenha sido justamente o nosso encontro, a centelha da encruzilhada que pôs fogo na experiência entre performance e dramaturgia, encontros esses que tornam possíveis o bordado de **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

definições e indefinições inscritos nesse manto dialógico. Ecos escritos a giz, turbinados com poéticas de esquecimento ativadas pela chuva. Sobre a chuva pensamos o quanto ela traz metáforas para os questionamentos da vida: considerando todo o seu processo água até chegar em seu momento pingo. Chuva deságua. Céu com nuvens. Chuva cai e voa na direção do vento. Lava e leva. Chuva como palavras pingos. Chuvas que, no chão, ressoam sol. O giz e a chuva como elementos dramáticos nos fizeram deslocar muitos conceitos em relação aos nossos lugares como artistas e definições que tangenciam a “arte”, a “cena”... Talvez por sua proximidade com a vida e com aquilo que dá sentido à existência mais imediata do viver, o giz e a chuva se fizeram circuitados e misturados ativando outros chãos possíveis. Giz e chuva, ação e escrita, palavra-pedra-cimento, nosso conjunto de escolhas éticas e estéticas.

Dramaturgiz aparece ainda, no largo dessa experiência de duas, como uma dramaturgia que desdobra em um texto posterior. Sendo, portanto, elo, vínculo com o acontecimento anterior, da memória do corpo, do rastro da ação, uma série de textos avulsos que foram produzidos sem a intenção de remontar uma cena nem indicar novas ações, mas como materialidade, decantação da ação.

Postadas em um *blog*, elas figuram agora como portadoras da experiência, escrita emergente, profanadora da ordem, da primazia do texto alfabético. E, ainda assim, uma dramaturgiz, uma dramaturgia do efêmero, tato de tudo que sobra, relevo daquilo que permanece. Uma escrita posterior como uma possibilidade permanente, e sempre nova, de refazer o caminho, de reviver tudo que não permaneceu.

dedos zeram o cronômetro, embora o instante nunca pare de pulsar, passar
no corpo da gente feito fluxo, imprimindo gesto. prefiro as frases curtas.
quase ideogrâmicas. como pedra. como um
ovo. quebro todos
eles.
entre dois corpos, dois pontos:
folha em branco espacial
p e r e n e
p e r i c l i t a n t e
sempre, já mais periclitante.
rasteiras que riscam o corpo da gente, feito giz
você escreve frases muito longas, ela me disse. é o tempo do pensamento
que se dá no correr da frase. às vezes longo, às vezes logo.

plantar girassóis
imediatamente. feito um troço que pega fogo.

alguém falou de reticências no meio da noite?
não me lembro.
amo esquecer.
fica só o ilegível

e o resto uma mancha branca de Qboa. que não sai, nunca, feito
queimadura. derramou vida ali

(...)
nunca deixou de ser tempo difícil.
enquanto isso
she flys
nos barquinhos de papel da invenção
essa loucura que habita sempre, todos nós,
escritores da experiência;
nunca deixou de ser tempo difícil enquanto tempo nascimento-re-
nascimento-re-nascimento-re-na-cimento-cimento-renasce. sa vida corre
num barquinho para um eterno esquecimento.

(...)
dramaturgiz
entro apaixonadamente no quintal. retiro o sapato, faço t-ocas. toco com
minha palma da mão suja de giz cada uma delas. pulo que nem
amarelinha. quintal-adrento-a-fora. depois desenho - demoradamente -
uma janela tão grande que possa me caber

(...)
*e a outra moça o corpo-giz, e a outra moça uma pichadora, e mais outra, mais
outra, uma desenhista, o pingo, a pigmento, um tatuador, uma professora de
poema, o a(u)tor, mais outra, outro, uma poeta, duas, mais e mais e mais.
Saio da janela, desenho uma linha muito grande;
depois borro com os pés.
desenrolo fios.
o filho desenrola o novelo.*

filho -----fio condutor-----do-----tempo.

desenho outro fio com os dizeres em letra muito cursiva, tão fio de cursiva.

*escrevo o princípio da VOZ com um z muito vazado.
depois
MUDO CONVITE*

e em seguida despejo uma sacola de giz.

*desenho o princípio do acaso e paro. sento para observar. é a última frase.
(CASTRO, 2021).*

Figura 1: Registro Dramaturgiz



Fonte: Arquivo pessoal das autoras.

3 O que permanece é a impermanência

Este artigo poético-dialógico é um esforço de desenhar um campo de possibilidades de entendimentos da noção de dramaturgia em seu campo expandido. Cotejamos, neste sentido, uma série de definições e indefinições, oferecendo chaves possíveis de leitura para o porvir.

Propondo na própria escrita e no desenrolar de seus formatos modos de compreensão, apontamos questões para chaves de leitura e nos questionamos: como serão instaurados campos expandidos de experiências dramáticas? Revelar o exercício, demonstrar o inacabado e a dúvida. Essa pergunta nos motiva a dar vazão ao que nos instiga como ponto de partida para a escrita deste texto na compreensão de sua porosidade.

Como nos ensina Gilberto Gil, o que permanece é a impermanência. A única certeza é a constante transformação de tudo. Por isso, entregar a dimensão reflexiva ao próprio dever dela mesma é não estar convencido de nada (OLIVEIRA, 2015). Como dramaturgiz, é na impermanência do tempo que se faz a dramaturgia da vida, expandindo como tentativa, nossas efêmeras passagens pelo existir.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

Referências

CASTRO, Laura. **oarmarinho**. Disponível em: www.oarmarinho.blogspot.com. Acesso em: 15 jan. 2021.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 7 set. 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Troco tudo**. Ações Eleonora Fabião. Tamanduá Arte: Rio de Janeiro, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, PPGAC-Universidade de São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1985.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

LEPECKI, André. No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. In: BELISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (Org.). **Repensar la dramaturgia: errância y transformación**. Múrica, Espanha: Centro Párraga; Centro de Documentação y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010. p. 163-200.

OLIVEIRA, Ana; GIL, Gilberto. **Disposições amoráveis**. Rio de Janeiro: Editora Iyá Quim, 2015.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANCHÉZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (Org.). **Repensar la dramaturgia: errância y transformación**. Múrica, Espanha: Centro Párraga; Centro de Documentação y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010. p. 19-58.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Assunto Impreso Ediciones, 2015.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Submetido em: 25 jan. 2021.

Aprovado em: 08 abr. 2021.



Dramaturgias para encenação do espetáculo-processo *Doroteia-Okê*

Dramaturgies for staging the theatrical spectacle-process *Doroteia-Okê*

Bruno Leal Piva¹

Resumo

Este artigo visa abordar o processo do espetáculo *Doroteia-Okê*, partindo das tentativas dramaturgias dos artistas nele inseridos, em consonância com o texto-base *Doroteia*, de Nelson Rodrigues. Como observador *outsider* dos ensaios e encontros, as observações vinculadas ao campo da Genética Teatral trazem à tona percepções de como as dramaturgias propostas pelos integrantes foram se desenvolvendo em intertextualidade com a obra rodrigueana, podendo servir de parâmetros prático-teóricos para artistas e investigadores. Tenta-se, especialmente, analisar o desenvolvimento textual dramaturgic da atriz Claudia Jordão, enquadrando-se também como dramaturga e/ou dramaturgista, para a criação desse espetáculo-processo.

Palavras-chave: Dramaturgia. Teatro. Genética Teatral. Encenação. Atriz-Dramaturgista.

Abstract

This article aims to address the process of the *Doroteia-Okê* spectacle, based on the dramaturgical attempts of the artists inserted in it, in line with the basic text *Doroteia*, by Nelson Rodrigues. As an outsider observer of the essays and meetings, the observations linked to the field of Theatrical Genetics bring to light perceptions of how the dramaturgies proposed by the members were developed in intertextuality with the Rodrigues dramaturgical work and can serve as practical-theoretical parameters for artists and researchers. In particular, it is an attempt, especially, to analyze the dramaturgical textual development of actress Claudia Jordão, also framing herself as a playwright.

Keywords: Dramaturgy. Theater. Theatrical Genetics. Staging. Actress-Playwright.

¹ Ator-artista e doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, integrando o núcleo de investigação do Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras da mesma Universidade, apoiado e financiado por Bolsa de Doutorado FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605.BD. E-mail: brunopiva@edu.ulisboa.pt.

Introdução

Ao iniciar minha reflexão sobre possibilidades de tema para este artigo de genética teatral, pensei em levantar aspectos relacionados ao treinamento, formação, dispositivos e criação apenas do trabalho do ator/atriz, em seus exercícios teórico-práticos na e pela construção de personagens, levando em consideração não apenas a criação de ações e partituras físicas exteriores, como também preenchidas pelo envolvimento entre sua personalidade e a persona adotada no espetáculo-processo escolhido: *Doroteia-Okê* (2014). Ao receber o material enviado pela atriz, dramaturga-dramaturgista e diretora-encenadora Claudia Jordão, percebi de imediato que se tratava majoritariamente de adaptações e esboços de versões da dramaturgia textual.

Contudo, pela minha vivência como observador desse processo e após a organização do dossiê, verifiquei mais apuradamente que esse material envolvia muitos outros aspectos dramaturgicos para além dos textuais, construídos coletivamente entre os apontamentos dados pelo orientador-encenador ao diretor-proponente e aos atores, sendo que estes os devolviam-lhe com novas tentativas. O orientador-encenador aqui pode ser visto como aquele que orientava a construção cênica em conjunto com os demais elementos artificiais (som, luz, espaço e dinâmica dos atores), enquanto o diretor-proponente, aquele que selecionou e organizou a participação dos artistas e criação da Cia da Armadilha, propondo o texto a ser encenado.

Neste ponto, percebi e lembrei-me que a dramaturgia envolvia todos os agentes do processo artístico-investigativo, que oscilavam ora como performer, ora como encenador, ora como diretor, ora como autor literário, ora como dramaturgista², ora como observador: a dramaturgia partia não apenas de um agente, mas de todos aqueles que dela participavam, em direção à encenação³.

Refleti, então, que não havia uma dramaturgia única, mas dramaturgias⁴ que caminhavam de encontro com a percepção do espectador na encenação contemporânea,

² *Dramaturgista* será adotado para designar a função da pessoa que procura adaptar e contextualizar o texto original escolhido para ser montado, com o diretor, pesquisando materiais que auxiliem na reflexão crítica sobre a encenação a ser realizada. Cf. Renata Pallotini (2005).

³ A encenação neste trabalho refere-se àquele proposto por Patrice PAVIS (2013, p. 32), que diferentemente do espetáculo - a obra, o conjunto de signos representados e visíveis -, diz respeito à teoria de seu funcionamento interno, a partir das escolhas dos elementos cênicos, ou seja, da união de dramaturgias.

⁴ Neste ensaio, dramaturgia, dramaturgias ou campo dramaturgico refere-se à união de todas as dramaturgias criadas por cada artista participante da encenação - ator, diretor, dramaturgo, iluminador, sonoplasta, cenógrafo -, conforme sugerido por Eugenio Barba (2014).

um drama-da-vida em constante ação e movimento que serve ao teatro, como discutem também Renata Pallottini (2005), Luís Alberto de Abreu (2000) e Jean-Pierre Sarrazac (2010). Lembrei-me da dramaturgia do ator proposta por Eugenio Barba (2014) e à do encenador sugerida por Patrice Pavis (2013) que, através do meu olhar como observador e as anotações pessoais manuscritas, digitadas e digitalizadas, a entrevista elaborada para a artista, memória e outros materiais enviados pela artista Claudia Jordão (textos, vídeos e fotos), produziam uma nova forma de visão empírica e documental da cena, como aponta Gay McAuley (2017): a da genética teatral. Vale dizer que, à medida que os encontros e ensaios progrediam, mais o orientador-encenador sondava meu ponto de vista, constituindo também, assim, uma outra dramaturgia. A partir daí, ao verificar que a dramaturgia era o centro irradiante de todos os trabalhos dos artistas, pus-me mais confortável.

A questão agora se dirigia para outro patamar: seria possível estabelecer com certa proeza a dialética que as dramaturgias propunham? Percebi que as ações geradas em torno das dramaturgias produziam um novo sentido, em busca dum objetivo comum: a encenação. Meu prototexto havia sido definido após reunir os documentos e interpretá-los à luz do recorte que me interessava e que me permitia realizar um trabalho profícuo.

Assim, este ensaio tem o intuito de questionar o processo de montagem de encenação, partindo das dramaturgias levantadas pelos artistas do espetáculo *Doroteia-Okê*, em constante diálogo, mas também através das anotações deste observador *outsider*⁵ que, ora aparecem conjugadas no presente, ora no pretérito. As observações não têm como ponto de partida estabelecer um paralelo entre os métodos pedagógicos utilizados por Barba durante o treinamento deste e o da Cia da Armadilha, mas sim o de aludir a ideia de dramaturgias do primeiro como impulsionadora a parâmetros teóricos de observação para o percurso dramaturgic realizado pela segunda, em ensaios e encontros. Para além disto, tenta-se, especialmente, analisar o desenvolvimento textual dramaturgic da atriz, enquanto também dramaturgista, focando em e através de conceitos e noções da genética teatral.

⁵ McAuley (2017, p. 14) aponta o observador *outsider* como a pessoa que não participa diretamente da criação, diferente do *insider*, que integra o grupo como criador artístico.

Histórico do projeto e contexto da observação e das orientações cênicas

A Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), em São Paulo, possui uma proposta pedagógica que extrapola os limites duma pedagogia única e autoritária, permitindo que a formação seja ampla e diversificada. É *livre* porque garante a participação de todos sem hierarquia e de modo autônomo. Uma formação em que alunos e professores atuam de maneira recíproca, em que as experiências tocam e trocam conjuntamente. Assim, as orientações são propostas, e não impostas, de forma que os participantes interfiram ativamente na construção artístico-social de seus projetos.

Deste modo, a ELT caminha no âmbito do processo colaborativo, em que todas as tradicionais funções artísticas são distribuídas e exercidas por aqueles que tenham interesse em desenvolvê-las. Contudo, para integrar a escola, é necessário demonstrar motivação e participação em fazer parte dos diversos cursos que constituem a escola, passando, inclusive, por um processo de seleção que costuma abranger a quase todos os interessados. Todos os anos, a Escola propõe Núcleos-Programa de pesquisa teórico-prática reflexiva afetos a temas da arte teatral, como circo, dramaturgia, música/musicalidade, entre outros, como o de direção teatral⁶.

Realizando pesquisas durante o ano 2014 na ELT, no Núcleo de Pedagogia do Trabalho do Ator, sob orientação de Cris Lozano, novas perspectivas surgiram a partir dos métodos do diretor-encenador Eugenio Barba, cujas histórias e experiências pessoais e teatrais possibilitaram um novo panorama de observação sobre o trabalho do ator. Na ELT, e no mesmo ano, também participei como assistente-observador do Núcleo de Direção Teatral, sob orientação de Luiz Fernando Marques (ou Lubi⁷), a fim de observar e trocar impressões sobre o trabalho do ator e do diretor-encenador. Acompanhei o processo de seis grupos, alguns com maior proximidade, outros com menos, com o foco de observar o trabalho do ator, sob a ótica do campo dramaturgicó que era aplicado ao longo do processo, alinhando-os aos estudos do outro núcleo.

⁶ O objetivo desse Núcleo é orientar grupos e companhias teatrais com intenções de montagem de espetáculo, sob direção do Lubi, cuja seleção ocorre por meio de projeto e ficha técnica.

⁷ Lubi é um encenador de referência da cena contemporânea paulista, que costuma cruzar linguagens artísticas em suas montagens. Como diretor e co-fundador do Grupo XIX de Teatro, seus espetáculos são repletos de poeticidade, geralmente partindo de questões histórico-sociais pertencentes às comunidades da Vila Maria Zélia e arredores, compostas maioritariamente por descendentes da classe operária do início do século XX e por imigrantes hispano-americanos. Além desse coletivo, Lubi dirige um outro voltado a questões LGBTQI+, além de ser frequentemente convidado por outros, como a Cia Mugunzá.

Entre os coletivos observados, estava o de Claudia Jordão, a Cia da Armadilha, que passei a chamar de grupo *Doroteia*, título homônimo da peça de Nelson Rodrigues⁸ que serviu de ponto de partida para a criação do espetáculo. André Castelani foi o proponente do projeto e desde o início assumiu-se como diretor. A entrada da Cia no Núcleo de Direção da ELT foi por seu intermédio e contava apenas com a participação de uma outra atriz. Jordão passou a integrar o projeto, a convite de André, pouco tempo antes de ele ser aprovado para participar da orientação do Lubi. Os dois já se conheciam anteriormente e o retorno da atriz a São Paulo foi marcante para o processo, mesmo que a obra já tivesse sido definida, como será possível perceber mais adiante. Com a saída da outra atriz, após constatação de uma enfermidade, André resolveu participar também como ator. Seguiram, então, no projeto, os dois artistas até que, ao final do processo⁹, o diretor-proponente convidou o ator Alef Barros para integrar o elenco, que era seu aluno na Escola Nacional de Teatro de Santo André. Ao ser questionada sobre como foi a convivência dos artistas durante o processo, Jordão diz em entrevista que “Foi um processo natural, que foi acontecendo de acordo com o andamento dos ensaios [...] A relação foi sempre de muito afeto, muita construção, muita vontade de encontrar os melhores caminhos para o projeto. Infelizmente a Cia não deu sequência em outras montagens”. (JORDÃO, 2020¹⁰). Apesar de o grupo apresentar um diretor-proponente, pouco se observava a definição desse papel. Neste processo, que se arrisca dizer colaborativo, há uma interação e interferência constante de todos os participantes, de maneira que as funções pontuais acabam por dissolver-se.

A escolha da obra escrita foi feita antes de começar a obter a orientação do Lubi, quando o grupo já realizava reuniões para organizar a submissão de seu projeto ao Núcleo de Direção. Resumidamente, sua trama trata de expor a sina de uma mulher viúva, que acaba de perder seu filho de poucos meses e retorna à casa de suas primas, sendo estas pudicas e conservadoras. O texto, considerado mais mítico e menos realista do que o autor costuma criar, traz uma ideia de que a beleza e a entrega aos prazeres carnavais de *Doroteia*

⁸ Autor polêmico do séc. XX que escrevia peças em torno dos desejos mais íntimos da sociedade, que para ele, era completamente hipócrita e mascarada. Envolvia como forma de criticá-la temas como a inveja, a culpa, a sexualidade, a violência, o incesto, enfim, os tabus míticos e cotidianos.

⁹ O processo de ensaios e criação do espetáculo sob orientação de Lubi na ELT ocorreu de março a outubro de 2014. O período que denomino *Meio início* consiste entre abril e meados de julho (embora apresente um trecho da última versão dramatúrgica de outubro), e o *Meio sem fim* entre meados de julho e outubro do mesmo ano.

¹⁰ JORDÃO, Cláudia. Entrevista por questionário (enviado via *messenger* do Facebook) concedida a Bruno Piva. Conteúdo online. 28 nov. 2020.

a levaram a perder seu filho. Começamos então, a partir deste ponto, a trabalhar a gênese teatral aqui proposta.

Meio início...

Como já dito, o grupo *Doroteia* reunia-se antes mesmo de obter orientações cênicas do Lubi. Por este motivo, chamo este momento genético de meio início. Em processo de criação, os integrantes do grupo levavam ao encenador-orientador propostas de cenas. Pareciam estar centrados em suas atuações, embora as praticassem com o apoio de outros elementos cênicos, sobretudo de objetos. Ainda estavam a experimentar gestos, vozes, corpos, ritmo e espaço. Estes ainda eram embriões que se apresentavam a partir de uma leitura mais literal do texto dramático.

No período inicial de meu acompanhamento, a atuação dos atores estava fundada no estabelecimento de uma aproximação com o texto. Era nítido como suas preocupações estavam centradas em como utilizar as palavras correlatas da peça original. Muitas vezes, percebiam seus equívocos e paravam o ensaio. Pareciam ainda “engatinhar” no processo, sem saber como se apropriar do texto para inovar em suas próprias dramaturgias, sendo estas a do ator/atriz em relação à sua própria subjetividade e experiência, em direção a uma adaptação dramática da peça escrita original e da encenação. É dizer que naquele momento do processo, a encenação era apontada ainda como algo futuro e se referia a uma etapa de não-encenação¹¹, em que, como aponta Pavis (2013, p. 32), “O ator procura menos caracterizar um personagem do que deslizar no texto a fim de nele sentir fisicamente o desenrolar e a trajetória; ele o incumbe de experimentar a resistência do material textual com o empurrão do corpo”.

Mas do que precisavam os atores nesse momento? De acordo com o orientador-encenador, era necessário estabelecer um jogo que provocasse mais dinamicidade nas cenas, gerando uma espécie de surpresa espontânea no próprio jogo entre atores e atores e objetos, obtida no aqui-agora, e que a surpresa deveria ser natural. Poderia ser interessante um jogo de improviso entre os atores, desde que sua interação também refletisse no público. Esse jogo entre os atores deveria afetar diretamente o espectador, sem mostrar “o como” os atores afetavam-se entre si. Portanto, como primeira etapa, a atriz deveria

¹¹ Apesar de o autor usar a “não-encenação” como um tipo de linguagem teatral, aproprio-me da expressão para designar essa etapa de criação do grupo.

centrar-se, emprestando o termo de Barba (2014), no *nível da organicidade*¹², de modo que pudesse resgatar vivências e histórias pelo corpo-memória, que a levariam a se reconhecer tanto como pessoa quanto, conseqüentemente, a aproximaria de sua personagem.

Outras tentativas foram realizadas e ficava claro o que ainda faltava para esse momento do processo: a disponibilidade para os imprevistos, a abertura para o acaso, para os riscos, para as falhas. Esta observação é apoiada pelo próprio relato da Jordão (2020¹³), em que a atriz diz que houve elementos-surpresa durante a criação das cenas com os quais não soube lidar, como a sua relação e a construção metafórica em torno do jarro d'água, elemento curioso descrito na obra rodrigueana e estimulado e inserido inesperadamente por Lubi no jogo cênico. O diretor sugere nessa altura (13 maio 2014) que o ator deve estar atento para as ocasiões inesperadas, aproveitando as situações e experienciando o instante-agora, consciente do que está fazendo. Também sugere que a Cia realize um recorte do tema da obra original para inovar em seu espetáculo, sem se preocupar em apresentar as cenas ensaiadas como se estivessem prontas e acabadas, mas sim focar no jogo, resolvendo questões centrais que o texto trazia, como os maniqueísmos entre digno e indigno, feio e bonito, bom e mau etc., e percebendo de que modo os objetos poderiam atuar junto deles.

Após essas observações, percebi que apesar de o processo ser colaborativo, era necessário estabelecer um olhar individual sobre os artistas: de onde vinham e para onde pretendiam ir? Esta pergunta levou-me a pensar como era possível capturar suas individualidades, de modo que eu pudesse verificar o que potencializa o trabalho do ator e do encenador. Suas subjetividades e experiências empíricas influenciariam de jeito marcante a construção da narrativa, através da ação desvinculada da dramaturgia textual previamente escrita, utilizando elementos significativos do cotidiano dos artistas, incentivando, assim, uma criação autêntica que dialogasse com suas identidades próprias e veiculasse os princípios de autonomia e protagonismo que a ELT defende, sem perder de vista a narrativa que deveria ser passada ao espectador.

Para tanto, apoiei-me em Barba para refletir sobre minha observação, sob a ótica da organicidade, da narrativa e da evocação que começaram a aplicar no processo. Consideremos os aspectos orgânico, narrativo e evocativo sob a perspectiva de Barba (2014): o primeiro refere-se ao nível essencial e relaciona-se com a maneira de compor e

¹² Esse termo é explicado logo a seguir.

¹³ JORDÃO, Cláudia. Conversa via messenger do Facebook com Bruno Piva. Conteúdo online. 10 nov. 2020.

entreter os ritmos e ações físicas e vocais dos atores, para estimular sensorialmente o olhar do espectador, os impulsos associativos do ator com elementos externos e interiores; o segundo, a trama das sucessões que orientam os espectadores acerca do sentido ou dos múltiplos sentidos dos espetáculos, por meio do tecer dos fios que os constituem; e por fim, a evocativa, o poder do espetáculo gerar ressonâncias íntimas no espectador (provocando mudança de estado), alcançando as superstições pessoais, os tabus, as feridas do espectador e do diretor (que é o primeiro espectador). Desta forma, e articulando com a proposta de Pavis sobre a não-encenação, este momento de entrega da atriz seria primordial para despertar as primeiras impressões que dariam suporte para o desenvolvimento das demais dramaturgias.

Neste sentido, vale a pena dizer que os atores passaram a se encontrar frequentemente para ensaiar, discutir, adaptar e recriar a dramaturgia textual, investindo inicialmente no aspecto orgânico para criar suas ações externas a partir de suas subjetividades como intérpretes. A partir de histórias de suas próprias vidas, começaram a interpor aspectos de suas memórias e lembranças passadas. Em trecho dramaturgicamente intitulado *Aquela que está fora* (23 abr. 2014), elaborado pela Jordão, que participava concomitantemente do Núcleo de Dramaturgia da ELT, a atriz revelava - além do desempenho talentoso que vinha adquirindo no referido Núcleo - narrativas de sua vida. Jordão, um pouco antes de entrar nesse processo de montagem, havia voltado há pouco tempo de uma cidade de Minas Gerais (Brasil) e se empenhou em entrelaçar marcos de sua história à de sua personagem Doroteia. Passou a escavar, a comparar, a investigar empiricamente e a reconectar marcas próprias que a conduzissem a desenvolver não apenas o plano dramaturgicamente, mas também a comunhão entre corpo, pensamento e ações. Esses aspectos de sua história, como se há de observar no fim deste artigo, ajudaram-na a formar mecanismos para se inter-relacionar com o contexto dramaturgicamente proposto por Nelson Rodrigues e com a construção de sua personagem. A atriz sendo ela mesma, sendo sua personagem e sendo dramaturgista, num jogo entre ficção e realidade advindo da obra original e de sua vida cotidiana - como mulher, como mãe e como atriz em processo de criação artística - escreve sobre o desdobramento de si, transitando entre Jordão e Doroteia, de acordo com o descrito abaixo e em sua fiel disposição:

Voltei outra
O externo agora é interno
Absorvi
“Internizei” e Eternizei
Imagens, pessoas, momentos
Agora sou aquela que
Não pode mais voltar atrás
O que foi visto,
O que foi vivido,
Não vai mais me deixar
Faz parte de mim
Da minha, da nossa história.
(JORDÃO, 23 abr. 2014, grifo da autora)

Apesar de o grupo Doroteia ter partido de uma obra pronta, cujo autor já havia falecido, é importante destacar como a Cia estava totalmente aberta para receber sugestões do orientador-encenador Lubi. A importância dada ao texto escrito previamente, isto é, à obra original do autor, deste modo, tende a fragmentar-se no processo de criação artística do grupo, emergindo junto a ele novas dramaturgias. Barba e Savarese (2012, p. 66, grifo do autor) referem-se à dramaturgia para além do texto:

A palavra *texto*, antes de significar um texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava ‘tessitura’. Nesse sentido, não há espetáculo sem ‘texto’. O que está relacionado ao ‘texto’ (à tessitura) do espetáculo pode ser definido como ‘dramaturgia’, ou seja, drama-ergon, o trabalho das ações no espetáculo. Já o modo como as ações trabalham constitui a trama.

As discussões em torno do conceito de dramaturgia são muitas, com diversas transformações ao longo da história teatral, desde Aristóteles. Não cabe aqui definir os diversos contextos em que foi utilizado, embora seja plausível apontar sua significativa alteração a partir do fim do século XIX e, especialmente, com Brecht no século XX. De qualquer modo, a dramaturgia permanece um estudo e uma investigação do texto, como sugere Pallotini (2005). O que interessa aqui é observar que a dramaturgia evoluiu dentro do contexto teatral, operando diretamente sobre sua lógica e sua dinâmica. Isso implica na mutação do drama como novo paradigma, e não na sua extinção, que Sarrazac (2010) chama de *drama-da-vida*. Podemos considerar que os dramas da vida são o motor da criação teatral, pois é através dele que o artifício cênico se constrói, que por sua vez brota da realidade das interações humanas. Assim, a arte de narrar é componente elementar da arte teatral e é por ela que os acontecimentos da humanidade podem ser contados e transformados pela imaginação ativa não só dos artistas, mas também dos espectadores. A

narrativa, ao contemplar personagens na ação teatral, propicia que elas busquem um sentido para sua ação e sua existência, gerando um conflito com seu meio, como bem localiza Abreu (2000). Portanto, quando a Cia da Armadilha se propôs a trabalhar a partir da obra rodrigueana, precisou abrir-se para todas as possibilidades que a aventura da narrativa pode alcançar, disponibilizando-se, inclusive, a vasculhar suas experiências mais íntimas, a fim de compreender sua realidade e potencializá-la para a criação de suas personagens.

Este momento de rever e rescrever perspectivas da atriz em favor da construção de sua personagem e toda a dinâmica que foi criada com sua interferência que se iniciou como dramaturgista no processo, foi de suma importância e fundamental para a evolução da encenação. Fica evidente que a partir dessa altura do processo, Jordão passa a elaborar estratégias de encenação, inserindo rubricas e também um elemento que viria a ser uma força motriz do espetáculo: a música. Em meio à criação, o enunciado em destaque *“Pensar na intertextualidade das músicas de Chico Buarque – Terezinha e Pedaco de mim”* (JORDÃO, 2014, grifos da autora) demonstra que novos traços estavam construindo-se, todos eles de certo modo presentes na montagem, embora nem todos apresentados explicitamente: ora de modo lacunar, ora saturado¹⁴, ora sobrepondo-se.

As músicas, assim, passaram a compor uma preocupação latente em torno do texto e da encenação, assim como também a produção de intertextualidade entre texto original e a dramaturgia que se ia construindo. Em passagens do arquivo *“doroteia suprimida (1) (3)”* - assim mesmo, em minúsculo -, é possível perceber como as músicas se conectavam ao texto, acrescentando sentidos sobre a criação da atriz, que partia de seu trabalho também como dramaturgista, como apontado no seguinte trecho, em sua fiel disposição:

Levaram meu anjinho
Levaram meu anjinho
Levaram
Um pedaço de mim
Uma metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu (JORDÃO, 10 jun. 2014)

¹⁴ Para Josette Féral (2013, p. 570), os traços saturados e lacunares possuem importâncias distintas, embora as suas naturezas sejam essenciais para compreender suas aplicabilidades no processo de criação cênica. Os saturados são aqueles mais explicitamente informados na e para a cena, mais próximos da visibilidade e intenções concretas, enquanto os lacunares trazem pistas e sugestões na e para a cena, inspirando e dando margem ao imaginário e à criação cênica.

Este exemplo de intertextualidade entre a peça de Nelson Rodrigues e a canção “Pedaço de mim”, de Chico Buarque, é explicitamente sinalizada pelo uso de diferentes tamanhos de fonte, demonstrando fases do processo.

A protagonista da obra, Doroteia, é descrita como uma bela mulher que, ao contrário de suas primas, cede aos seus desejos carnavais. Ainda que afirme às suas parentes que tenha se deitado apenas com um homem, seu finado marido, põe-nas em dúvida a esse respeito, abrindo suspeitas, inclusive, de que ela havia se prostituído – embora, de fato, ela tenha se prostituído com outros homens. Deste modo, de acordo com essa relação, foi recolhido o depoimento de prostitutas, cujo relato de uma segue e que também é inserido na dramaturgia com fonte menor e entre aspas:

Comecei a fazer programas em agosto de 2005, numa boate. Antes, já tinha transado com uns 20 caras. Chegava a dividir os meninos com uma amiga. Mas depois que eu virei garota de programa ela me virou as costas. Até hoje me lembro do meu primeiro cliente, o André. Ele era um cara muito lindo. Só achei meio estranho na hora de receber o dinheiro, pois me senti usada. Mas depois me acostumei. Tem muita menina que diz que faz por dinheiro, mas acredito que a gente tem de ter vocação [...] (JORDÃO, 26 jun. 2014).

Conforme Jordão conta em entrevista, houve uma intensa investigação sobre a vida de prostitutas. Houve, num dado momento, a intenção de abrir espaço para que a voz dessas mulheres surgisse na encenação, em forma de depoimento, mas este traço acabou por se diluir na narrativa, ora ao longo do corpo do texto, ora no corpo da atriz, tornando-se, assim, lacunar, mas, ao mesmo tempo, saturado, por estarem explicitamente presentes nas condutas da personagem e na ficção estabelecida pela encenação. Em última versão dramaturgica, o depoimento é recriado, transformado e contextualizado para a criação artística, conforme descrição abaixo:

Ela Começou [sic] a vender sua voz nesta boate. Antes, já tinha cantado para uns 20 caras. Chegava a dividir os meninos com uma amiga. Mas depois que virou garota Karaokê a amiga virou as costas pra ela. O primeiro cliente... era um homem grisalho, com barba, moreno, foi o primeiro homem que viu. Pediu a primeira música [...] (JORDÃO, 08 out. 2014).

Ainda, como aponta, esses traços estariam sustentados pela noção de conservadorismo, hipocrisia e violência doméstica, e que deveriam se articular a essa

ressignificação que se criava aos poucos e constantemente, através das dramaturgias artísticas que se contaminavam uma pela outra e evoluíam coletivamente. Cabe lembrar que esse entrelaçamento dos fios das tramas que trazem novos significados ao olhar do espectador (eu como observador e Lubi como diretor), segundo Barba, situa-se no plano do aspecto narrativo, confirmando que nessa etapa adquirira mais destaque e força no grupo.

Assim, o relato autobiográfico com elementos ficcionais, a música e o depoimento de terceiras constituíam traços que não se apagariam no espetáculo, fossem lacunares ou saturados, deixando seus rastros por meio das transformações realizadas pela intertextualidade durante o processo de criação artística.

Meio sem fim...

Como visto, a colaboração do Lubi foi extremamente importante para o processo de encenação do espetáculo *Doroteia-Okê*. Após cada encontro com o orientador-encenador, que ocorria entre uma e duas vezes por semana, o grupo se reunia pelo menos uma vez por semana fora da ELT. Depois, levavam propostas de dramaturgias para a encenação, que eram testadas em ensaios. Todas as discussões eram consideradas como fonte de registros para as dramaturgias, que por sua vez eram usados para integrá-las: “Da mesma forma como acontecia com o texto, a encenação também era construída a partir dos diálogos e trocas entre nós e o Lubi, mas o André é quem tinha o olhar de fora e a concepção do processo” (JORDÃO, 2020¹⁵).

Assim, mesmo que as funções estivessem estabelecidas entre os participantes, o processo se estabeleceu como colaborativo porque havia uma relação horizontal, sem hierarquização de importância sobre os pontos de vista e argumentação do grupo. Texto, direção e atuação se constituíam a partir das devolutivas e provocações do Lubi, mas também de questionamentos próprios realizados entre os agentes da Cia.

Em outro arquivo, “experimentos Doroteia 4”, as didascálias ou rubricas, embora já aparecessem em outras anotações, surgem ainda com mais força. Na dramaturgia construída até então, novos apontamentos são inseridos como proposta para a encenação:

¹⁵ JORDÃO, Cláudia. Entrevista por questionário (enviado via *messenger* do Facebook) concedida a Bruno Piva. Conteúdo online. 28 nov. 2020.

Nepomuceno é o anfitrião do público.
RECEBER AS PESSOAS COLOCANDO
NOMES NAS COMANDAS, PEDINDO PRA
ASSINAR LISTA DE PRESENÇA COM TELEFONE CELULAR...
(JORDÃO, 04 ago. 2014, grifos da autora)

Novas ações, assim, começam a contextualizar o ambiente em que o espetáculo seria apresentado: um bar com karaokê. Segundo a Jordão (03 dez. 2020), “foi uma grande sacada do Lubi que surgiu após uma visita dele num *videokê* no Rio de Janeiro”, pois algo que os inquietava era como contar essa volta de Doroteia à cidade e à casa das primas, mas sem reproduzir essa trajetória fielmente da obra rodrigueana. A preocupação agora centrava-se em como aproximar esse universo da Doroteia que eles haviam construído com um espaço que narrasse “o antes” desse retorno. A ideia de fazer num espaço não convencional que lembrasse a um *karaokê*¹⁶ veio dessa tentativa de contar o que teria acontecido anteriormente de ela chegar à casa das primas.

Um fato curioso, que aparece na dramaturgia nessa altura, são as indicações que revelam o cruzamento entre ficção e realidade para a encenação que posteriormente viria a ser apresentada como espetáculo. Se antes as provocações e sugestões sobre a problemática do jogo entre ficção e realidade eram colocadas a favor do desenvolvimento dramático textual e do ator, agora eram essas dramaturgias utilizadas como meio para a produção estética da encenação do espetáculo, que deveria ir se estabelecendo como ficção a partir também da ação do espectador, que cantaria no videokê, deslocar-se-ia livremente no espaço, reconfigurando-o, e sofreria intervenções, participando ativamente e diretamente em direção a uma nova dramaturgia – a do espectador. Começou-se a pensar em como a narrativa deveria ser posta em cena, agregando novos elementos como luz, aparelho de som, microfone, mas também pensando por qual linguagem ela poderia ser contada.

Através da passagem abaixo, percebemos como novas soluções surgiam para a encenação do espetáculo, advindos dos ensaios e discussões como dispositivos do processo:

¹⁶ O título do espetáculo-processo *Doroteia-Okê* é uma adaptação feita a partir da obra de Nelson Rodrigues e da palavra *karaokê*, cujas apresentações eram ambientadas como num bar com dispositivos musicais para serem cantadas, embora tenha sido realizado apenas uma vez num bar de fato, enquanto as outras apresentações foram realizadas em saguões ou pisos subterrâneos de teatros de São Paulo.

Nepomuceno
Sejam todos bem vindos
Entrem, fiquem à vontade
Escolham o lugar que melhor convier
É um grande prazer recebê-los...
[...]

Entra atriz vestida de Doroteia

Oi André, desculpa...

André
Clau, o que aconteceu,
Gente desculpa
É que a gente já ia começar sem você
Não conseguia falar no seu celular...

Claudia
Desculpa André, é que o Rott tá aí no carro, ele não tá bem,
Eu não sabia se vinha pra cá, ou se levava ele ao médico, será que tem
alguém na produção que possa fazer isso por mim?
(JORDÃO, 04 ago. 2014, grifos da autora)

A alternância da narrativa dada pelos atores, ora como eles mesmos, ora como personagens, justifica essa preocupação em aproximar o espectador do universo dramático, de forma que ele pudesse ser envolvido com a história. Contudo, esse traço lacunar de se chamarem pelo próprio nome, bem como alguns diálogos mais pessoais cotidianos, vão sendo paulatinamente retirados da dramaturgia durante o processo, embora tenham servido de inspiração para dar continuidade na busca de soluções, como a efetivação do rompimento da quarta parede que já se apresentava anteriormente.

A atriz volta a identificar-se como Doroteia e procura resolver esse acontecimento anterior à sua chegada em sua cidade natal¹⁷. Curioso que surge uma reflexão através duma frase no topo do texto: “A essência do ser humano não está no que ele faz, mas no que ele é – isto é DOROTEIA” (JORDÃO, 04 ago. 2014, grifos da autora). Essa frase sugere que a atriz ainda está em busca de encontrar estímulos para a construção de sua personagem e que uma dramaturgia está afetando diretamente a outra – a da atriz, a da dramaturgista e a da encenação. Pouco depois, com outras supressões e acréscimos, o ator que ainda aparecia como “André”, agora aparece como “Flavio” (JORDÃO, 04 out. 2014). Cabe dizer que no início do processo, participava dele a atriz Flavia, que coincidentemente

¹⁷ Posteriormente, esse mecanismo do “antes”, que justificava internamente e estruturava a ação cênica, aparecerá como traço que se apresenta apenas como motivação da encenação.

ou não também é uma das personagens¹⁸ da *Doroteia* de Nelson Rodrigues. Além disso, em algumas versões da dramaturgia adaptada, aparece uma personagem Flavia, que depois se transforma em “Flavias”, mas o fato é que essa personagem, apesar de não ser materializada por uma atriz, foi vista durante o processo como a representação da sociedade, da religião, da impunidade e da conivência com os assédios praticados contra as mulheres. Justamente por isso, a Flavia transforma-se em Flavio, cuja personagem masculina torna ainda mais contundente essa denúncia de opressão que o grupo gostaria de expor, que foi se fortalecendo através das diversas versões dramáticas que se construía durante o processo artístico-investigativo, em constante relação entre o trabalho de atriz e atores (neste momento outro ator havia ingressado no processo, cujo personagem, Jairo, era de funcionário do bar/boate), da dramaturgista, do diretor-proponente e do orientador-encenador.

De acordo com as anotações registradas na última versão feita antes da estreia, percebe-se um foco muito determinado da dramaturgista para concluir sua escrita, que nesta altura dizia respeito basicamente a rubricas de ações e movimentos dos atores dentro da encenação do espetáculo. Essa percepção dá-se pelas fontes destacadas em vermelho e em caixa alta, que expressava a urgência dos últimos detalhes:

Doroteia interrompe e provoca FLÁVIO...
DOROTEIA CHAMA JAIRO E PEDE PRA ELE TIRAR A MÚSICA, QUE
FLÁVIO ESTÁ CANTANDO
(JORDÃO, 08 out. 2014, grifos da autora)

Outro aspecto que volta a compor as dramaturgias é o recuo e o rompimento de quarta parede entre personagem e atriz, reforçada inclusive pelo destaque em negrito e em caixa alta da palavra “Atriz”, e que se direciona diretamente ao espectador (JORDÃO, 08 out. 2014):

A caminho do toailete, a atriz distancia-se da personagem e compartilha um segredo com o público, sobre Doroteia

ATRIZ

Ultimamente é no banheiro que Doroteia tem se refugiado, é no espelho que olha no fundo de seus olhos e tenta encontrar a praga de sua família...
(JORDÃO, 08 out. 2014, grifos da autora)

¹⁸ D. Flavia é a prima mais velha de Doroteia, que é a mais determinada em privar-se dos desejos carnisais.

As dramaturgias da Jordão desenvolvem-se a partir dessas diversas pesquisas que se entrecruzam em sua função como atriz e dramaturgista. Não se pode dizer que era a dramaturgia textual a única responsável por apoiar a construção da personagem e da encenação, mas sim que os experimentos comportamentais e as sugestões de movimentos, objetos, espaço, gestos e voz interferiam favoravelmente para essa busca de apreensão da atmosfera que se construía, a partir do trabalho como atriz e das relações que ela estabelecia com sua escrita, com o diretor-proponente-ator e com as provocações do Lubi. Culminou, para não abandonar Barba, no aspecto evocativo proposto por ele: ressonâncias emitidas por toda a composição teatral, ou melhor, por todas as dramaturgias (atriz, dramaturgista, luz, som, espaço etc.) que alteravam o estado íntimo não mais apenas do observador e do diretor, mas numa rede de espectadores. Como é possível perceber, a ideia central a que Jordão se propôs a desenvolver não partiu de um contexto preexistente. Foi a partir de sua crescente integração e participação no grupo, bem como de suas práticas investigativas que essa noção começou a surgir, durante um processo de experimentação em que supostas divisões de funções passaram a dissolver-se.

Últimas considerações

Para Jordão, a dramaturgia é a arte pela qual ela se debruça com mais profundidade no teatro, e que seu processo como dramaturgista aconteceu naturalmente, diante dos desafios que eram encontrados no caminho. Assim, ela tomou para si o desafio de adaptar e criar um texto, através dum trabalho muito disciplinado, comprometido e coerente, repleto de marcas, traços e ressignificações. A figura da Doroteia era um desafio para ela, não apenas no sentido de dar sua voz como atriz à personagem, mas também a de lhe atribuir um lugar de fala que a sua família nunca ofereceu no enredo original. Embora Jordão (10 nov. 2014) diga que a construção da atriz ficou em segundo plano, considero inegável a aproximação efetiva ocorrida nesse processo entre atriz e dramaturgista – e claro, diretor e encenador.

A dramaturgia textual desafiava-a a buscar um discurso conciso e contundente, que ao mesmo tempo transformava-se pelas propostas dramaturgias que ela levava como atriz. Fica claro também como a Cia da Armadilha se aventurou a experimentar as devolutivas fornecidas, que se criavam justamente pelas propostas que levavam ao orientador-encenador, de forma assídua e dedicada. Além disso, a atriz-dramaturgista

aponta o processo como um dos mais frágeis em que participou, talvez reforçado, acredito, pelo fato de terem de se submeter ao encontro com o inesperado de um olhar estrangeiro, que via de fora, e resultava em novas propostas através de suas tentativas.

Minha participação como observador, contudo, não parece ter causado desconforto. Jordão (28 nov. 2014) diz que se sentia desconfortável apenas quando ela se dava conta de que a dramaturgista estava mais presente do que a atriz, mas que estava consciente dessa escolha e que o desconforto era muito mais com ela do que com o fato de ser observada. Toda interferência era sempre muito positiva, pois as respostas eram sempre ativas e causavam reações para mudanças, sobretudo pensando nesse observador como um espectador que constrói junto e que ali está em processo de criação também, acompanhando ativamente e em trabalho coletivo.

Vinda de uma família conservadora, a atriz-dramaturgista explica que, assim como Doroteia, foi podada durante uma vida inteira, e que ao longo do processo foi entendendo o vínculo entre ambas, por meio dos estudos, ensaios e das relações que foram se estabelecendo entre as dramaturgias. Retomando o processo por meio das anotações que fizemos, ela demonstra alegria de reviver aquela fase de intensa instabilidade como artista, em que não tinha certeza sobre o que comunicaria e o que seria feito dele depois. Prefere dizer que tratou de um processo inacabado, meio sem fim, que resultou num espetáculo-processo, confirmando a combinação de possibilidades infinitas que uma obra artística pode oferecer e que, conseqüentemente, fornece subsídios de análise que interessa à genética teatral.

O fato é que Jordão embarcou nesse espetáculo-processo despretensiosamente como suposta intérprete de personagem e acabou por transformar-se numa das maiores responsáveis pelo acontecimento da montagem. Passou a integrar sua expectativa como atriz à de atriz-dramaturgista, acompanhando e desenvolvendo os textos em seus contextos cênicos, consolidando as suas dramaturgias corporais, narrativas, pessoais, fictícias, autorais e intertextuais. Pode-se dizer que, a partir de sua dramaturgia como atriz, e de seus exercícios de escrita como dramaturgista – ao desvelar a *Doroteia rodrigueana* –, e a partir de encontro com as sugestões e a dramaturgia do diretor durante os ensaios e com o olhar deste de fora/dentro que escreve – uma dramaturgia antecipada de espectador –, construiu-se uma dramaturgia plural: dramaturgias para um espetáculo que continuou a ser construído em formato de processo, reatualizando-se em novos traços

dramatúrgicos a cada evento programado.

Referências

ABREU, Luis Alberto de. A restauração da narrativa. **O Percevejo**, n. v. 9, p. 115-125, 2000.

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 127-133, 2006. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BUARQUE, Chico. **Pedaço de mim**. [áudio de música]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978.

FÉRAL, Josette. A fabricação do teatro: questões e paradoxos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio-ago. 2013. Disponível em:
<https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00566.pdf>. Acesso em 15 mar. 2021.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio-ago. 2013. Disponível em:
<https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00379.pdf>. Acesso em 10 mar. 2021.

JORDÃO, Claudia. Anotações pessoais e desenvolvimento dramatúrgico. Santo André, 2014. s/p. (Não publicado).

MCAULEY, Gay. Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos. **Revista Aspás**, v. 7, n. 2, p. 10-26, 2017. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/146018/139814>. Acesso em: 05 mar. 2021.

PALLOTINI, Renata. **O que é a dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RODRIGUES, Nelson. **Doroteia**: farsa irresponsável em três atos: peça mítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SARRAZAC, J.-P. **A reprise** (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro, v. 3, n. 19, 2010. Disponível em:
<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>.
Acesso em: 05 mar. 2021.

Submetido em: 16 abr. 2021
Aprovado em: 31 maio 2021



**O martírio de uma santa judia:
a recepção pública da peça
*Edith Stein na câmara de gás***

**The martyrdom of a Jewish saint:
the public reception of the play
*Edith Stein at the gas chamber***

Danilo Ferreira¹

Resumo

Esse artigo tem como objetivo apresentar a recepção do pensamento da filósofa Edith Stein e a construção biográfica feita sobre a intelectual religiosa no Brasil durante os anos de 1950 e 1965. Em especial na peça teatral biográfica *Edith Stein na câmara de gás* do escritor argentino Gabriel Cacho, cuja tradução foi feita pelo escritor Manuel Bandeira, que a considerava uma das melhores do repertório teatral moderno. Assim nos propomos a descrever como a recepção da filósofa e fenomenóloga foi antes das Universidades feita no âmbito cultural, isso é, a história pública.

Palavras-chave: Edith Stein. Recepção. Gabriel Cacho. Manuel Bandeira.

Abstract

This article aims to present the reception of the thought of the philosopher Edith Stein and the biographical construction made on the religious intellectual in Brazil during the 1950s and 1965. Especially in the biographical play *Edith Stein en la Cámara de Gás* by the Argentine writer Gabriel Cacho, whose translation was done by the writer Manuel Bandeira, who in the introduction presents the work as one among the best in the modern theatrical repertoire. Thus, we propose to describe how the reception of the philosophical and phenomenological was before the Universities made in the cultural scope, that is, public history.

Keywords: Edith Stein. Reception. Gabriel Cacho. Manuel Bandeira

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), tendo realizado, na mesma instituição, mestrado em História e em Letras. E-mail: danilosf1901@hotmail.com.

Introdução

Esse artigo tem como objetivo analisar a recepção da peça teatral *Edith Stein na câmara de gás*, escrita pelo frei Gabriel Cacho, um religioso argentino que foi radicado no Brasil durante os anos de 1950 e 1960, e traduzida pelo escritor pernambucano Manuel Bandeira. Compreendemos que essa peça pode ser vista como uma continuidade do projeto desenvolvido pela Igreja Católica desde a publicação da revista *A Ordem*, como parte do desenvolvimento de trabalhos culturais que aproximassem a Igreja Católica da elite intelectual e que pudessem reaproximar os valores cristãos da elite política da república.

Desde a biografia *Edith Stein - convertida, carmelita, mártir* escrita por Ana Maria Nabuco em 1955, há uma intencionalidade de um projeto editorial em torno da utilização de Stein como modelo de intelectual convertida ao catolicismo. Dando continuidade nesse projeto a Editora Vozes propõe o projeto Diálogo da Ribalta, como podemos perceber na notícia da apresentação desse projeto no jornal *Correio da Manhã* na edição de 2 de junho de 1965, escrita por Van Jafa e intitulada “Frei Gabriel sobre diálogo da Ribalta”:

A editora Vozes de Petrópolis lançou com grande aceitação uma coleção de literatura dramática subordinada ao título Diálogo da Ribalta que entre seus mais entusiastas incentivadores da coleção está o jovem e dinâmico frei Gabriel (também dramaturgo) e que, depois de uma longa temporada entre nós, vai partir para a Itália, onde cumprirá os desígnios de Deus na cidade aberta de Roma. O jovem franciscano Frei Gabriel, que com sua inteligência e bondade colheu um grande número de amigos, no Brasil, de malas prontas, nos concedeu esta informal entrevista sobre os últimos lançamentos da coleção Diálogo da Ribalta. A nossa coleção Diálogo da Ribalta vai em marcha. (Jafa, 1965, p. 2)

Para compreendermos como ocorreu esse projeto editorial, buscaremos apresentar um breve panorama da presença do teatro, no Brasil, durante o ano de 1965 – ou seja, no momento em que o país estava sob o regime civil-militar, sob a liderança de Humberto de Alencar Castelo Branco. Van Jafa, que descreve a visita do presidente a uma peça do grupo Diálogo da Ribalta, dirá o seguinte:

O presidente Castelo Branco, fazendo higiene mental dos problemas políticos, foi sábado, ver de perto como era possível ‘Vencer na vida sem fazer força’, no teatro Carlos Gomes, em companhia de sua filha e do genro. Foi recebido pelo produtor Oscar Ornstein [...] ao final do primeiro ato manifestou o presidente o desejo de cumprimentar os artistas. Um deles,

Procópio, se comoveu bastante quando Castelo Branco revelou que assistira *A Juriti* de Viriato Correa, no teatro São Pedro, peça que foi o primeiro grande êxito do ator em sua carreira. (Jafa, 1965, p. 2)

No artigo de Van Jafa (“Frei Gabriel sobre diálogo da Ribalta”), o autor apresenta o ditador Humberto de Alencar Castelo Branco como um entusiasta do teatro que assistiu à estreia da peça de teatro *A Juriti* estrelado por Procópio Ferreira, porém a postura de Castelo Branco com o teatro e as manifestações culturais eram de controle e cerceamento, como descreve Miliandre Garcia (2008, p. 44) na tese “*Ou vocês mudam ou acabam*”: *Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*, em especial na centralização dos órgãos censórios:

Entre 1964 e 1965, várias medidas foram tomadas para sistematizar o trabalho da censura como a convocação de agentes censórios para avaliar as normas da censura, a adequação da estrutura censória ao regulamento policial, a instituição de turmas de censores para analisar roteiros de filmes, programas de televisão e scripts de peças, a criação de uma comissão permanente para resolver questões polêmicas e examinar a legislação censória e a instituição de um grupo de trabalho responsável por uniformizar as normas censórias e assessorar as delegacias regionais no exercício da censura de obras cinematográficas. Em meados de 1965, Castelo Branco aprovou o texto definitivo do regulamento geral do DFSP que definia a estrutura básica das instâncias censórias. (GARCIA, 2008, p. 44)

As peças *O vigário* e *Edith Stein na câmara de gás*: posições na ditadura

Para Miliandre Garcia, a possibilidade de solicitar a censura de peças de teatro e de cinema através não apenas da esfera federal, mas também da estadual, explica o porquê de, em abril de 1965, a apresentação da peça *O vigário*, escrita pelo alemão Rolf Hochhuth, ter sido proibida pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas de São Paulo e nas demais instâncias do território nacional.

‘Velhos ódios’ de origem religiosa, provocara polêmica em outros países e estimulava reação negativa da sociedade. Em suma, a peça contrariava ‘frontalmente as normas cristãs de amor ao próximo, que regem espiritualmente todo o povo brasileiro’. (SCDP, 1965, p. 42)

A peça *O vigário* foi a única peça teatral vetada em esfera nacional durante o período de 1962 a 1967. Segundo Miliandre Garcia, essa censura ocorreu por ser um texto estrangeiro e porque, no enredo da peça, teciam-se comentários inconvenientes sobre a religião católica e o Papa Pio II (GARCIA, 2008, p. 42), insuflavam-se os judeus contra os

católicos quando o conselho ecumênico buscava a confraternização das religiões e reacendiam-se os ‘velhos ressentimentos’ como ao descrever sobre o martírio de Edith Stein:

Recentemente, a Dra. Edith Stein, a mais famosa freira da Europa, foi gaseada em Auschwitz, segundo creio. Convertera-se há anos e era uma escritora católica de nomeada. Pergunto: como é que a Gestapo foi saber que precisamente essa freira tinha sangue judeu? Arrancaram-na do seu convento, na Holanda... não entendo como é que uma ordem religiosa não consegue ocultar uma de suas freiras! Pobre mulher! Provavelmente também ela não entendeu. (HOCHHTUH, 1965, p. 9)

Assim, *Edith Stein na câmara de gás* teria um papel de se contrapor à recepção da peça censurada de Rolf Hochhuth, pois o enredo de *O vigário* buscava apresentar que a Cúria Romana, em especial a Igreja, como conivente com o regime nazista, tinha feito um acordo com Adolf Hitler para que o Estado do Vaticano não fosse atacado, o que, para um religioso como frei Gabriel Cacho, era inadmissível, sendo um exemplo da falsidade nessa obra o martírio de Edith Stein, como afirmou na reportagem ao correio da manhã:

Edith Stein não morreu inutilmente, sem saber que ia morrer, como afirma Rolf Hochhuth na sua peça *O Vigário*. Ela sabia que ia morrer e aceitou a morte como sacrifício, porque nela se escondia o poder de todas as estrelas e a paz. E já que falamos no *Vigário*, minha impressão é que a peça do ponto de vista teatral contém reais valores dramáticos, embora Pio II seja ali um personagem caricatura, muito mal construído, abaixo de toda crítica. (JAFA, 1965, p. 2)

Para Gabriel Cacho, a dramaturgia teria como papel fundamental escrever uma peça de cunho histórico; o dramaturgo deveria se esforçar para se aprofundar na melhor documentação possível sobre os acontecimentos, por meio da qual procurasse descrever a peça, bem como os personagens que a compõem. Assim, a sua crítica ao texto de *O vigário* advém da falta de pesquisa de Rolf Hochhuth e das consequências que a peça traria ao público:

Deste ponto de vista temático, acho que Hochhuth é pouco sério e evidente que um poeta ou o dramaturgo podem recriar à sua maneira uma história, mas quando se trata de uma peça-panfleto, pela tese como está, não é possível acusar a um homem, quase vivo, sem ter fontes autênticas. Hochhuth jamais penetrou na cúria romana para dar ao menos uma olhadela nos documentos do Vaticano (que estão sendo agora publicados) e do terceiro Reich. A farta documentação que o dramaturgo apresenta é de

segunda mão. Para afirmar o que afirmou deveria ter olhado nos arquivos a verdade e depois escrever a sua verdade. (JAFA, 1965, p. 2)

Vê-se que, para o frei, uma das funções do teatro seria a de apresentar, através da escrita de uma peça de dramaturgia, uma narrativa verossímil dos acontecimentos históricos, possibilitando uma formação cultural e social do espectador por meio do espetáculo e principalmente do texto da peça. Por isso, a publicação das peças seria tão importante como a realização da peça em si, como podemos perceber na publicação da edição 31 d'O Jornal do Rio de Janeiro de dezembro de 1964, escrita por Quirino Camporiorito (1964, p. 4):

Segundo nos declarou frei Gabriel, que está ativíssimo no mister de fazer funcionar devidamente a coleção Diálogo da Ribalta em todo o Brasil [...], a importância da literatura dramática é óbvia. O conhecimento da peça favorece imensamente o espectador no seu julgamento sobre valores de um espetáculo. A leitura de uma peça é sempre proveitosa por fazer o leitor-espectador mais íntimo do teatro e conseqüentemente mais dentro do problema dramático. Segundo tudo indica a Coleção Dialogo da Ribalta está aí disposta a marcar sua presença entre os aficionados do teatro, estudiosos e pronta para novas conquistas na área dos leitores e dos espectadores mais esclarecidos que estão formando as novas plateias brasileiras. [...] Acreditamos que nessa linha eclética e ampla a Editora Vozes vai prestar um excelente serviço à cultura e ao teatro com seu 'Diálogo da ribalta'.

Um dramaturgo argentino em terras brasileiras: Gabriel Cacho

Seguindo os apontamentos de Gabriel Cacho é que a Editora Vozes vai desenvolver o projeto editorial da criação de uma coleção de arte dramática, buscando evidenciar traduções de autores consagrados como Sófocles e Robert Oxton Bolt. Seguindo esse rastro, é também uma característica de outras editoras do período o interesse pelos textos teatrais, como feito pelas editoras Agir e Letras e Artes, como podemos perceber na coluna "Teatro", escrita por Van Jafa, na edição de 8 de dezembro de 1964:

A Literatura dramática vem sendo extraordinariamente incentivada através de uma série de publicações avulsas ou em coleções especializadas, tais como a da Editora Agir, a da Editora Letras e Artes e agora da Editora Vozes, subordinada ao título 'Diálogo da Ribalta', para só citar as últimas aparições na área. Num breve encontro que mantivemos com frei Gabriel (que além de homem de Deus, é do teatro também e um dos ativadores da Coleção) nos inteiramos do movimento já inaugurado da coleção Diálogo da Ribalta, que fez seu lançamento simultaneamente com primeiro volume

de Alejandro Casona, 'Barco sem pescador' (em tradução de Pedro Bloch). O volume de Pedro Bloch reunindo 'Os inimigos não mandam flores', 'As mãos de Eurídice' e o volume de Gabriel Cacho, 'Universitário Morre às Oito', onde o jovem frei Gabriel se evidencia dramaturgo. Já pronto para serem lançados temos 'Um homem de Deus' de Gabriel Marcel, e 'Na terra como no céu', de Fritz Hochwelder, volumes que darão continuidade à coleção. Outros dramaturgos, entre nacionais e estrangeiros, já estão, uns escalados e outros cogitados e alguns mesmos já traduzidos, apenas esperando vez de lançamento, como Robert Bolt com 'Um homem em qualquer tempo', que será montada em 65 pelo teatro Cacilda Becker. (JAFA, 1965, p. 2)

Como podemos perceber no artigo de Van Jafa, mostrando o interesse para desenvolver as artes dramáticas do Brasil, a série *Diálogo da Ribalta* seria marcada pela pluralidade de autores nacionais e internacionais, não sendo definido um ordenamento cronológico e temático. Mesmo que inicialmente se buscassem escolher peças de cunho evangelizador católico, no decorrer do projeto foi se modificando esse processo, como podemos perceber no jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro do ano 1968, mais especificamente na coluna "Feira de Livros", escrita por Cely de Ornelas Rezende (1968, p. 2):

Esta coleção, lançada pela Vozes, apresenta uma seleção de peças teatrais famosas de consagrados autores nacionais e estrangeiros. Em língua portuguesa não há nada igual, face à sua cuidadosa elaboração, facilitando ao leitor escolher entre dramas, comédias e tragédias. Pois cada título contém uma descrição completa, cuja leitura permite acompanhar 'ao vivo' toda a trama da peça. Já foram publicados 29 títulos, a saber: Barco sem pescador de Alejandro Casona, Os inimigos não mandam flores, As mãos de Euridice, O sorriso de Prata coletânea do famoso dramaturgo Pedro Bloch, Universitário Morre às oito de Gabriel Cacho [...] A Antígona de Sófocles, transcrição de Guilherme de Almeida, A História de Tobias e Sara de Paul Claudel, Edith Stein na Câmara de Gás de Gabriel Cacho, tradução de Manuel Bandeira.

No processo da escolha para a tradução das peças nesses textos, o frei Gabriel Cacho, em um primeiro momento, buscou marcar os escritos cujas inspirações iniciais são advindas das sagradas escrituras litúrgicas, sendo uma das estratégias para angariar o interesse do público o convite de escritores conhecidos, Dias Gomes e Manuel Bandeira:

Dias Gomes foi convidado por Frei Gabriel Cacho, da Editora Vozes a escrever uma peça baseada numa parábola da Bíblia. A peça teria que ter temática brasileira. O trecho escolhido para Dias Gomes foi o de Lázaro Dias ainda não aceitou a proposta: pediu tempo para resolver, pois anda

muito ocupado com a estreia de 'O Berço do Herói'. Outros autores serão convidados também, pela Editora Vozes. (HALFOUN, 1965, p. 2)

Assim como foi feito o convite para o escritor baiano Alfredo de Freitas Dias Gomes, outros autores foram escolhidos pela Editora Vozes para compor os textos das peças de teatro, sendo o primeiro texto de frei Gabriel Cacho, mais especificamente a tragédia *Universitário morre às 8*, escrita em espanhol e traduzida pelo carioca Pedro Bloch, que escreveu a introdução da obra, como podemos perceber na coluna elaborada por Quirino Camporiorito intitulada "Teatro, 3 atos", veiculada na edição de 31 de dezembro de 1964 no jornal do Rio de Janeiro:

Pedro Bloch traduziu para a editora Vozes a peça em três atos do argentino Gabriel Cacho, *Universitário Morre as 8* – peça que integra a coleção *Diálogo da Ribalta* (terceiro volume). E o primeiro texto do jovem dramaturgo que aparece em português – e vale a pena lê-lo pelo seu conteúdo de excepcional densidade. Para Pedro Bloch, que prefacia o volume, trata-se de obra de um teatrólogo nato. 'Reveladora de um talento excepcional que completa o homem de Deus que o criou.' Pedro Bloch diz o que ele próprio deseja para o teatro: não nos contentamos nunca com esteticismos despidos de conteúdo ético. Queremos que a bondade esteja revestida de beleza. Mas não compreendemos a beleza despida da vaidade. Note-se que bondade vai aí em plenitude. [...] O teatro pode ser belo. Mas deve encerrar sempre uma mensagem – ponte de almas. (CAMPORITO, 1964, p. 4)

A intencionalidade de que o texto dramaturgico poderia apresentar a potencialidade de promover um retorno aos valores éticos que provinham do cristianismo católico através da beleza dos textos teatrais e das cenas dos roteiros poderia ser feita a partir dos dramaturgos, que seriam orientados pelo frei Gabriel Cacho, através de quem poderiam catolicizar os espectadores e demonstrar a posição da Igreja frente aos problemas contemporâneos:

O dramaturgo de maior saída é, sem dúvida, Pedro Bloch. Atualmente estamos lançando obras de quatro autores brasileiros simultaneamente. Um deles é o próprio Bloch com sua última peça *Os pais Abstratos*. É uma peça maravilhosa, onde Bloch supera tudo que até agora escreveu tanto na forma como no conteúdo. Penso que Bloch entrou num caminho novo, o da poesia cidadina. O dramaturgo apareceu mais amadurecido com uma temática profunda e realista, pondo entre a plateia e a ribalta a chaga da família contemporânea e a ponte entre os filhos que vivem sozinhos cercados de gente por todos os lados. Não é sem razão que O pai abstrato tem marcada sua estreia para outubro deste ano na Suécia. Os outros dramaturgos nacionais escalados são dois nordestinos e um mineiro,

respectivamente Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho (de Pernambuco) e Benedita Idefelt (de Minas Gerais). De Suassuna cogitamos a edição de suas obras completas e de Borba Filho já no prelo *A Donzela Joana*, peça de retas qualidades dramáticas onde o dramaturgo assume o velho mito de Joana D'Arc para Olinda. (JAFA, 1965, p. 2)

Um dos exemplos é a peça de teatro *Os pais abstratos*, do escritor carioca Pedro Bloch, em cujo enredo há a descrição das relações de conflito entre a estrutura das famílias e os valores nacionais diante da modernidade e das novas tecnologias, denominadas de família eletrônica. A proposta é que, diante das influências dos aparelhos eletrônicos modernos, como o telefone e a televisão, e da preservação de valores tradicionais seriam possibilitadas a resistência e a melhor convivência entre os membros da família, como é afirmado no prefácio da peça Pedro Bloch:

Há quem julgue erroneamente a nova geração. Todos parecem esquecer que tudo adquiriu novas dimensões, atômicas, siderais. Estamos diante de uma juventude em pânico. E nós, os responsáveis, os que deveríamos ser adultos, não lhe oferecemos bússolas, mas tempestades [...] Isto tudo vem a propósito de *Os Pais Abstratos*. Procuro localizar nesta obra (e creio que, até, em sua própria construção teatral) a família eletrônica, tão eletrônica que está ligada, através da fábrica, à produção de aparelhagem que invade a vida moderna e que não deixa ao homem espaço para a análise, a meditação, as reflexões mais profundas. (BLOCH, 1966, p. 7)

O perfil apresentado por Pedro Bloch, no qual o teatro brasileiro deveria cumprir o papel de valorização nacional e buscar gerar no público meditação e reflexões sobre os valores cristãos como uma resposta à modernidade, estava presente também nas outras peças de Ariano Suassuna, de Hermilo Borba Filho e da irmã carmelita Benedita Idefelt, cuja produção teatral é descrita por Gabriel Cacho em entrevista a Van Jafa como:

De Benedita Idefelt, autora já conhecida pela montagem de sua peça *O Cristo Total*, obra-prima do teatro religioso brasileiro. A peça está já traduzida para várias línguas, além de televisionada, no Rio, São Paulo e Belo Horizonte. De Idefelt publicaremos *Jogo de reis*, que teve sua estreia mundial anteontem em Juiz de Fora. Realmente tenho uma nova peça. Há algum tempo terminei uma história dramática sobre Edith Stein, a maior filósofa católica de nosso século. A história chama-se *Edith Stein na Câmara de Gás*. (JAFA, 1965, p. 2)

Desse modo, podemos compreender que, assim como a leitura e a repercussão da peça teatral *O vigário*, de Rolf Hochhuth, outra inspiração para a escrita da peça sobre Edith Stein é a irmã dramaturga mineira Benedita Idefelt, que despertou o interesse do

intelectual pelo teatro religioso brasileiro. Isso pode ser percebido no jornal *Commercio do Rio de Janeiro*, edição de 24 de dezembro de 1965, mais especificamente na coluna “Gazetilha Literária”, em texto intitulado “Edith Stein na câmara de gás”, escrito por João Mendes:

Seu autor, Gabriel Cacho, vive no Brasil, como monge franciscano. É o responsável e criador da coleção “Dialogo da Ribalta” da Editora Vozes. Nasceu na Argentina e desde criança interessou-se pelo teatro. Ingressando na Ordem Franciscana, em Buenos Aires, foi enviado para o Brasil, onde presentemente estuda na Faculdade Teológica dos Franciscanos em Petrópolis e divide o seu tempo entre os seus deveres religiosos e o teatro, através da excelente coleção que dirige e vem divulgando peças modernas. Gabriel Cacho é autor de mais duas peças, além desta *Edith Stein na câmara de Gás* e *Universitário Morre as oito em 3 atos* e *O Pastor sem ovelhas em 2 atos*. (MENDES, 1965, p. 6)

Podemos compreender que o interesse pelas artes dramáticas não é apenas uma preocupação do frei Gabriel Cacho, mas também de outros religiosos, como o bispo auxiliar de São Paulo e vigário-geral da Pastoral dos meios de comunicação social, Dom Lucas Moreira Neves. Neves autorizou a realização da peça *Missa leiga* na Igreja da Consolação e, ao ser questionado pelo Departamento de Ordem Pública (DOPS) em 1974, apresentou a seguinte nota:

A Igreja sempre acompanhou de perto a evolução da arte teatral. Apoiando-a em seus valores; criticando-a cada vez que ela passa a ser pretexto para qualquer degradação do homem; estimulando-a a estar sempre à altura de sua verdadeira inspiração... Muitos Papas dedicaram ao teatro como arte e cultura palavras de encômio e estímulo. Pio XII, com sua fina sensibilidade, foi pródigo em apreciações sobre o teatro como bela arte, como – instrumento de educação, como divertimento, como expressão social – e até como catequese, como caminho para o divino. Em páginas definitivas, ele traçou ao mesmo tempo o quadro das exigências a que o teatro tem de responder para estar à altura de sua vocação divina. Paulo VI, além de pronunciamentos esparsos, acaba de dizer palavras de grande importância sobre o teatro em sua ‘*Communio et Progressio*’. (NEVES, 1974, p. 3)

Nas palavras do bispo Neves, caberia à Igreja ser mediadora entre a valorização do texto teatral, apoiando as obras que pudessem despertar as virtudes e que possibilitassem os progressos das nações, como a brasileira. Essa mescla entre a Igreja e o teatro foi utilizada para a apresentação da biografia de Gabriel Cacho escrita por Manuel Bandeira na apresentação da peça *Edith Stein na câmara de gás*:

Seu autor nasceu em San Rafael, Mendoza, República Argentina, e desde os quatorze anos manifestou gosto pelo teatro, fundando com rapazes de sua idade um conjunto teatral intitulado La Barca, que funcionava numa igreja abandonada. Em 1957 deixa seu teatrinho, vai para Buenos Aires e ali ingressa na Ordem Franciscana. Cinco anos depois é enviado pelos seus superiores para o Brasil, a fim de estudar na Faculdade Teológica dos franciscanos em Petrópolis. Lá fundou em 64 a coleção Diálogo da Ribalta da editora Vozes, presentemente por ele dirigida, Assim se conjugaram harmoniosamente em Cacho as duas vocações com que nasceu: a religiosa e a teatral. (BANDEIRA, 1965, p. 7)

Na composição do roteiro da peça de teatral *Edith Stein na câmara de gás*, Gabriel Cacho busca aproximar dois de seus interesses intelectuais: a) a formação religiosa, através das leituras dos livros e escritos da fase teológica de Edith Stein, em especial seus escritos teológicos como a tradução da obra *Oração da Igreja*, de autoria da própria Edith Stein, publicada em 1958 pela Editora Agir, bem como a biografia *Edith Stein – convertida, carmelita, mártir*, de Ana Maria Nabuco; b) as artes dramáticas, sendo o enredo da sua peça uma releitura desses documentos, pois permitiriam ao autor ser habitado por Edith Stein através da leitura desses escritos:

Em verdade nunca pretendo mostrar nada quando escrevo. Evoco simplesmente os meus personagens em situações concretas e os deixo agir com liberdade. Posso dizer que neste drama fui habitado por esta mulher extraordinária na sua situação de judia prisioneira em poder do nazismo. Eu não fiz outra coisa que tomar a pena e deixar que Edith falasse. Quando ela emudeceu a peça estava escrita. [...] A posição atual da Igreja em relação à arte dramática é de amplo apoio. O Concílio Vaticano II tem dado um impulso fabuloso à arte cênica convidando os cristãos e participar do diálogo da Igreja com a arte teatral moderna. (JAFA, 1965, p. 2)

O jornalista e crítico cultural Antônio Carlos Villaça, na reportagem para o caderno B do Jornal do Brasil no Rio de Janeiro, dia 25 de setembro de 1974, intitulada “Edith Stein: Entre o Carmelo e o campo de concentração”, descreve o impacto que a memória de Edith Stein causara a sua geração, em especial nos meios intelectuais, como na família de Manuel Bandeira e no próprio Gabriel Cacho:

Quem primeiro me falou de Edith Stein, há mais de 20 anos, foi uma prima de Manuel Bandeira, poderosa mulher, carmelita descalça (habitante do convento de Santa Teresa), conheceu pessoalmente a ainda jovem Stein na Suíça. Esquiaram juntas, na década de 20. Depois, ambas conheceriam outras formas de ascensão, outra subida [...] Sobre Edith Stein, há no Brasil a monografia de Ana Maria Nabuco, filha de Joaquim Nabuco. Gabriel Cacho, o dramaturgo argentino, dedicou-lhe uma de suas peças, Edith

Stein na Câmara de Gás, que Manuel Bandeira traduziu e a Editora Vozes publicou. Muitas vezes, conversei com Gabriel Cacho em Paris, em 1966, e posso dizer que Edith Stein o fascinara literalmente, como Barrault ou como São Francisco de Assis, que lhe mudara o rumo. [...] O sentido da sua vida altamente dramática me parece que consistiu em estabelecer pontes entre o cristianismo e o judaísmo, entre a fenomenologia e o pensamento católico, entre a filosofia e a mística, entre o Carmelo e um campo de concentração. (VILLAÇA, 1974, p. 5)

Manuel Bandeira: do tradutor ao homem de teatro

Como descrevemos anteriormente, apesar de ser radicado no Brasil, Gabriel Cacho, desde a primeira peça de teatro, intitulada *Universitário Morre às oito* em 3 atos, preferiu que o texto fosse traduzido primeiramente por Pedro Bloch, sendo uma forma de aproximação com a intelectualidade local, como o escritor Manuel Bandeira, a quem pede para traduzir a peça *Os verdes campos do Éden*, de Antônio Gala, como podemos perceber na reportagem do Diário de Pernambuco de 1 de junho de 1965, na coluna “Teatro quase sempre”:

A peça do espanhol Antonio Gala ‘Os verdes campos do Eden’, traduzida agora por Manuel Bandeira e publicada pela editora Vozes de Petrópolis (volume n. 3 da sua coleção Dialogo da Ribalta), é feita de humor e ternura: ‘Uma tragédia que faz sorrir’, diz o autor. O humor para ele é mais que um sentido, quase um sentimento, um sentimento semelhante à ternura. Antonio Gala apresenta a história de uma redenção mediante aproveitamento de coisas as mais triviais e com uma simbologia rica, recurso de que dispõe para dizer coisas que doutra forma não poderiam ser ditas em seu país. A linguagem dos símbolos fala mais alto, acentua Gabriel Cacho: ‘a independência deste poeta subterrâneo foge do olhar mesquinho dos homens que calam’. Manuel Bandeira fala por sua vez da personalidade excepcional de Gala: ‘um poeta, um homem de pensamento, um sociólogo humanitário, profundamente interessado na redenção dos infelizes e desajustados, disfarçando quase sempre um sorriso de humorismo a sua universal ternura’. (MORAES, 1965, p. 11)

Wilson Martins, no livro *História da inteligência brasileira*, descreve que, durante as décadas de 1940 e 1950, um grande incentivo ao mercado editorial, que buscava se legitimar como campo de produção intelectual, motivou que muitos intelectuais se ocupassem de traduções de obras estrangeiras (MARTINS, 2010, p. 11).

De maneira semelhante, José Paulo Paes, no livro *Tradução, a ponte necessária*, descreve que somente no século XX, a partir dos anos 30, é que se cristalizaram as

condições necessárias para o exercício da tradução literária como atividade profissional, isto é, condições como as das editoras Agir e Vozes, em crescimento ao público leitor:

Décadas de 1940 e 1950, quadra em que, no dizer de Wilson Martins, o grande 'volume de traduções dava consistência à vida literária e, além da receptividade psicológica para os livros brasileiros, assegurava a consolidação da indústria editorial', a Editora José Olímpio, do Rio, que lançava os grandes autores brasileiros da época, também incrementou a sua linha de traduções, confiando-as a editados seus, autores do porte de Gastão Cruis, Manuel Bandeira, Raquel de Queirós, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Rubem Braga, Genolino Amado etc. (PAES, 1990, p. 29)

Como indicado por Paes, não apenas a editora Vozes como também a editora José Olímpio se utilizou dos trabalhos de tradução de Manuel Bandeira, que começou a exercer a atividade de tradutor inicialmente por necessidade econômica - ou, como ele próprio define, "por dever do ofício" (BANDEIRA, 1988, p. 8), em seguida adquirindo gosto pelo trabalho. Ainda conforme Paes, o que possibilitou a Bandeira a carreira de tradutor foi inicialmente sua formação acadêmica, já que, no Colégio Dom Pedro II, cursou aulas de francês, inglês, alemão e espanhol, idiomas que aprendeu na escola (PAES, 1990, p. 29), local onde também desenvolveu o interesse pela literatura e pelo teatro:

Manuel Bandeira, cujos oitenta anos estão sendo objeto de festas em todo o Brasil, tem muito o que ver com o teatro. Não que haja escrito uma só peça: ao que parece nunca se sentiu tentado a isso. Mas traduziu várias, inclusive algumas obras-primas da dramaturgia universal. [...] As últimas traduções foram ainda para a Vozes, que as lançou na coleção Vozes da Ribalta, no ano passado: *Os verdes campos do Eden*, de Antônio Gala, e *Edith Stein na Câmara de Gás* de Frei Gabriel Cacho, estando para sair do prelo. O poeta é ainda, espectador de primeira fila, nos melhores espetáculos do Rio. Quando se representa: *Quem tem medo?* peça de Virginia Wolf ou *Depois da queda*, peça de Nelson Rodrigues ou de Jorge Andrade, lá está na plateia, pronto para aplaudir o trabalho dos técnicos e dos artistas o criador admirável de pasárgada e outras fontes de poesia. (CAVALCANTE, 1966, p. 3)

Podemos compreender que a carreira de Manuel Bandeira como tradutor começou quando ele foi contratado pela agência de notícias United Press, como suplente para a tarefa de traduzir telegramas do inglês e do espanhol, tendo como "[...] colegas de trabalho Sérgio Buarque de Hollanda e Vergílio Várzea. Consegui fazer até 700 mil réis por mês sujeitando-se a plantões noturnos. Isso por volta de 1933." (PAES, 1990, p. 59).

Profissionalmente, através da recomendação do jornalista Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto, a editora Civilização Brasileira contrata Manuel Bandeira para a sua primeira tradução de um tratado de doenças hepáticas. Posteriormente, ele conseguirá mais trabalhos de tradução abrangendo desde biografias e narrativas de viagem até obras de cunho científico.

Como descreve Paes, as traduções comerciais, que representavam o enfado para Manuel Bandeira, porque não traziam um estímulo intelectual, foram se transformando no prelúdio de “gratuidade brincalhona” (PAES,1990, p. 59): o autor buscou desenvolver a tradução como um espaço de autocriação, por meio do qual buscava não apenas reproduzir a obra original, mas também participar dela através da escolha das palavras. Podemos perceber esse exercício na obra *Itinerário de Pasárgada*, na qual, segundo Célia Prado, temos a formulação das primeiras elaborações acerca das ideias sobre tradução concebidas pelo escritor, apesar de ser possível que Bandeira formulou uma teoria da tradução, mas, sim, uma reflexão sobre essa atividade, partindo de sua práxis. (PRADO,2011, p. 158) Assim, temos nessa obra as primeiras considerações sobre a tradução, em especial sobre poesia, que ele considerava um ramo da escrita literária intraduzível, a despeito de ter traduzido algumas.

Como podemos perceber na resposta de Manuel Bandeira aos elogios feitos por Abgar Renault (1986, p. 25), sobre as traduções dos poemas ingleses em especial de Elizabeth Barrett Browning e Emily Dickinson, elogios nos quais destacou o conhecimento das nuances da língua original e as proximidades com a língua que lhe permite observar as especificidades dos textos traduzidos, sendo a resposta de Bandeira:

Gostaria que fosse verdade o louvor tão lisonjeiro do meu querido amigo Abgar. Mas devo confessar que sou bastante fundo no inglês. Fundo no sentido que a palavra tem na gíria. Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes houve, sim, o que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. (BANDEIRA, 1990, p. 58)

Podemos perceber, pois, uma heterodoxia na escolha das traduções de Manuel Bandeira, desde a difusão de autores estrangeiros no Brasil da época, como Christina Rossetti, Elizabeth Browning, Emily Dickinson e até o próprio frei Gabriel Cacho.

Assim como afirma José Paulo Paes, a postura de Bandeira em relação à função de tradutor se modifica para uma 'intuição criadora', isso é, o escritor passa a escolher aqueles textos pelos quais tem mais admiração, como afirmou o próprio Manuel Bandeira: em entrevista a Paes (1990, p. 29): “os poemas que gostaria de ter feito”.

A fascinação de Manuel Bandeira pelos poemas que traduziu também ocorreu nas peças dramatúrgicas, que escolheu para traduzir, como podemos perceber na apresentação das peças teatrais feitas por Bandeira, e citadas na edição de O Jornal de 31 de dezembro de 1966 na coluna “Drama”, escrita por Valdemar Cavalcante:

A faina de Manuel Bandeira tradutor foi iniciada em 1955 com a tradução de *Maria Stuart*, de Schiller, depois em 1956, com *Macbeth*, de William Shakespeare e *La Machine infernale*, de Jean Cocteau, em 1957 *June and the Paycock* de Dean O'Casey e *Auto do Divino Narciso* de Juana Inês de la Cruz em 1959 *The Matchmaker* de Threnton Eilder [Thornton Wilder], em 1960, *Dom Juan Tenório* de Zorrilha em 1964, *O advogado do diabo* de Morris Wert e finalmente o ano passado com *Os verões campos do Eden* de Antonio Gallo e *Edith Stein na câmara de gás* de frei Gabriel Cacho. [...] neste ano da graça de 1966, essa pobre homenagem desta coluna ao pernambucano Manoel Bandeira, honra e glória da poesia nacional e autentico homem de teatro. (CAVALCANTE, 1966, p. 11)

Como descreve Cavalcante, além de escritor a função de tradutor transformou Manuel Bandeira em um “homem de teatro”, como na peça teatral *Edith Stein na câmara de gás*, de Gabriel Cacho, que traduziu em 1965. A participação de Bandeira como tradutor para os professores Tommy Akira Goto e Profa. Dra. Ir. Aparecida Turolo Garcia (2012, p. 3.) foi notória para a boa recepção da peça de teatro no Brasil. Como descreve Manuel Bandeira (1965, p. 7) ao se referir à peça de teatro:

Edith Stein na Câmara de Gás de Gabriel Cacho é uma obra que, pela sua perfeita estruturação, beleza e simplicidade de linguagem, profundo sentimento religioso, se pode, sem favor, inscrever entre as melhores do repertório teatral moderno.

Diferentemente das produções intelectuais anteriores, isto é, das reportagens da revista A Ordem escritas por Alceu Amoroso Lima e da tradução de Hedwig Michael, a biografia escrita por Ana Maria Nabuco e a peça de teatro *Edith Stein na câmara de gás* são muito mais focadas em descrever a religiosa Santa Teresa Benedita da Cruz do que a filósofa Edith Stein, como podemos perceber pela escolha de personagens de Gabriel Cacho:

Edith Stein, Sra. Stein, Rosa Stein, Fotógrafo, A priora, A noviça, A mulher, Soror Isabel, Soror Teresa, Sacerdote, religiosa 1, religiosa 2, SS.1, SS.2, Franciscano, Velho 1, Velho 2, Velho 3, Comprador, oficial 1, oficial 2 e Prisioneiras Hebreias. (CACHO, 1965, p. 10)

Assim, podemos perceber que grande parte dos personagens está envolvida no período em que Edith Stein estava vivendo descalça como carmelita no convento de Colônia, na Alemanha, e posteriormente no convento de Echt, na Holanda. Apesar de o enredo não focar no seu período filosófico, a recepção nos jornais brasileiros busca sempre destacar o papel de Edith Stein como intelectual e como convertida:

Traduzida por Manuel Bandeira, saiu na coleção Diálogo da Ribalta a peça teatral de Gabriel Cacho 'Edith Stein na Câmara de Gás', que conta a bela e trágica vida de Edith Stein, judia, doutora em Filosofia, discípula do filósofo Husserl, convertida ao catolicismo e monja carmelita. Ela e sua irmã Rosa foram arrastadas do convento pelos oficiais da Gestapo e conduzidas para o campo de extermínio de judeus, e lá sacrificada na câmara de gás. A peça conta, através do relato de um fotógrafo alemão ambulante, e meio demente, que tinha sítio fotógrafo do campo de concentração com a missão de fotografar todos os condenados antes de ingressarem na câmara de gás, o martírio da Dra. Edith Stein. É uma peça de grande beleza e de elevados sentimentos cristãos. (MORAES, 1965. p. 6)

Podemos perceber que a peça *Edith Stein na câmara de gás*, apresenta no enredo um testemunho que é contado por um fotógrafo prisioneiro de campo que, ao fugir, se encontra com três velhos que estão discutindo sobre o fim da Segunda Guerra, a reconstrução da Alemanha e a necessidade de uma restauração moral dos horrores do nazismo:

Velho2: Lutar tanto! ...

Velho1: A Alemanha está-se erguendo das ruínas. Dizem que não se pode reconhecê-la.

Velho 1: Estão reconstruindo tudo. Até os monumentos históricos. A casa de Goethe, que ruiu devido a uma bomba, foi reedificada. Tudo voltou a ser como antes, há paz.

Velho3: E o muro da vergonha, hein?

Velho 1: Tem sua explicação.

Velho 3: Vá fritar bolinhos! Parece-lhe normal que uma mãe cumprimente de cabeça ou abrace o filho olhando-o por um binóculo?

(CACHO, 1965, p. 11)

Para aproximar o público na peça teatral, Gabriel Cacho começa o enredo da peça com a discussão dos personagens dos velhos em torno dos eventos que pertenciam ao

espectador, isso é, as consequências da derrota da Alemanha, como a sua reconstrução cultural após alegorizada pela reconstrução da casa de Goethe e dos monumentos históricos e especialmente a construção do muro de Berlim, e através dessa aproximação evangelizar o público-alvo. Podemos observar esse processo no *Jornal do Brasil*, na coluna “Religião, Livros e Publicações”, de João Mendes, na qual o jornalista anuncia o projeto de evangelização pelo teatro da editora Vozes:

A editora Vozes lança *A igreja e o Mundo*, de François Heutart da série Sociologia Pastoral (coleção Ceris) e Educação e Planejamento da série Educar para a Vida. Da mesma editora é o volume 14 da coleção Diálogo, da Ribalta, que apresenta *Edite Stein na Câmara de Gás*, uma obra teatral de grande beleza e profundo sentimento religioso. Seu autor, Frei Gabriel Cacho, é aquele jovem teatrólogo argentino que um dia deixou o teatrinho por ele imaginado e rumou para o claustro dos frades menores. O poeta Manuel Bandeira traduziu. *A Agir* expõe Solidarismo do Pe. Fernando Bastos de Avila, Sj, numa terceira edição revista e ampliada de outra obra do autor que teve os títulos: Neocapitalismo, Socialismo, Solidarismo e agora específica e amplia os temas ventilados no trabalho anterior, reformulando as análises das correntes de inspiração capitalista e socialista, em função de suas problemáticas atualizadas. (MENDES, 1965, p. 22)

Do mesmo que na reportagem do *Jornal do Brasil* de 1965, a preocupação em evidenciar a realidade brasileira e ampliar o público permeou o universo teatral brasileiro a partir da segunda metade da década de 1950 e, sobretudo, durante a década 1960. Acreditamos que a escolha da atriz Cacilda Becker para o papel de Edith Stein pode ser compreendida como advinda da intensa atuação da atriz, que era presidente da União Paulista da Classe Teatral, na popularização do teatro brasileiro. Sobre as temáticas teatrais, Cacilda Becker (1961, p. 172) afirmava: “É absurdo não tomarmos posição diante dos problemas relacionados com o nosso tempo. Não há possibilidade de neutralismo em relação à vida. E os problemas de agora não devem ser solucionados com idéias medievais.”.

Ao relatar a história de Edith Stein, o fotógrafo não nomeado começa descrevendo a sua função que o fez sobreviver no campo de concentração, como foi marcante para a sua vida a presença de Edith Stein e como sua história pessoal motivou-a a procurar redenção, isto é, compartilhar o testemunho de vida mártir, para quem encontrasse:

Foi em Auschwitz, amanhecia... mas para Edith era noite. Sua derradeira noite. Ia entrar na câmara de gás. Todos os prisioneiros, judeus ou não, que podiam ser úteis eram obrigados a servir. Para conservar a vida, uns

retiravam os corpos das câmaras. Os corpos asfixiados de seus próprios irmãos.... Outros eram encarregados do transporte para os fornos. Eu era fotógrafo... Um fotógrafo de Auschwitz... (Grande pausa) Hoje sinto vergonha... Tirei a última fotografia de Edith. Doutora em filosofia. Não podia ser útil no campo. Depois de eu fotografá-la, encaminhou-se lentamente para a câmara. Não tornei a vê-la. (CACHO, 1965, p. 20)

Outro ponto de destaque na recepção da peça de teatro *Edith Stein na câmara de gás* é o sucesso de crítica da peça, chegando o texto dramático a ser traduzido para outros países e fazendo, conseqüentemente, despertar o interesse que a peça fosse encenada no exterior, como podemos perceber na reportagem da revista *Cultura Brotéria*, organizada pela ordem dos jesuítas de Lisboa, na edição de outubro de 1967, em texto escrito pelo religioso jesuíta João Mendes para a coluna “Vida literária e as Estreias teatrais”:

[...] Gabriel Cacho evoca, nesta peça de teatro, a vida e a morte desta extraordinária carmelita, cuja conversão foi o primeiro passo de uma ascensão maravilhosa. [...] É ele o autor desta peça de teatro, que outro artista das letras, Manuel Bandeira, em boa hora traduziu na língua portuguesa, de que é mestre. Quando veremos nos palcos da nossa terra esta comovedora evocação da grande carmelita, que foi Edith Stein? (MENDES, 1967, p. 462)

Considerações finais

Podemos compreender que a recepção de Edith Stein no Brasil ocorreu de maneira rápida, pois apesar de ter sido assassinada na câmara de gás no campo de concentração de Auschwitz em 9 de agosto de 1942, já se apresentam reportagens sobre seu pensamento na revista *A Ordem*, sendo eles “Sor. Teresa Benedita da Cruz” em 1948, escrito por Alceu Amoroso de Lima e, posteriormente, a tradução do artigo “Edith Stein, mártir, judia e cristã”, escrito por Hedwig Michel, na revista chilena *Estudios* de maio de 1950, sendo traduzido na edição de 1952.

Sendo o artigo “Edith Stein, mártir, judia e cristã” um exemplo de outra característica da recepção do pensamento steiniano, isso é o papel da tradução e dos diálogos sobre a produção acadêmica em torno de Edith Stein entre os intelectuais da América Latina, que ocorreram em especial no Chile com Hedwig Michel e na Argentina com a peça *Edith Stein na câmara de gás*, que possibilitou ao mesmo tempo uma abertura de diálogo entre as religiões judaica e católica romana.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. **A tradução do poema entre poetas do modernismo**: Bandeira, Guilherme de Almeida, Abgar Renault. Rio de Janeiro: Ed. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. Gabriel Cacho. In: CACHO, Gabriel. **Edith Stein na câmara de gás**. Ed. Vozes, Petrópolis, 1965.
- BANDEIRA, Manuel. **Tradução, a ponte necessária**. Editora: Ática, São Paulo, 1990.
- BECKER, Cacilda. Nós do teatro. In: SANTOS, José de Oliveira. **O teatro experimental do Serviço Social da Indústria**. Brasiliense, São Paulo, n. 33, jan.-fev., 1961.
- BLOCH, Pedro. Sobre Os pais abstratos. In: _____. Os pais abstratos. São Paulo: Vozes, 1966.
- CACHO, Gabriel. **Edith Stein na câmara de gás**. Tradução de Manuel Bandeira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1965.
- CAMPORIORITO, Quirino. Coluna Teatro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1964.
- CAVALCANTE, Valdemar. Coluna Drama. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1966.
- GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 420 p. Tese (Doutorado em História Social), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- GOTO, Tommy Akira; GARCIA, Aparecida Turolo. A presença do pensamento de Edith Stein no Brasil: do começo até os anos de 2012, 2012. In: V Convegno Internazionale di Fenomenologia - In ascolto di Edith Stein. Il lascito teoretico di Edith Stein nel mondo, Università degli Studi di Bari/Itália. **Anais [...]**. Bari, Itália: 2012.
- HALFOUN, Eli. Coluna gente. **Jornal Última Hora**, São Paulo, 12 jun. 1965.
- HOCHHTUH, Rolf. O vigário. In: CACHO, Gabriel. **Edith Stein na câmara de gás**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1965.
- JAJA, Van. Frei Gabriel sobre diálogo da Ribalta. **Correio da Manhã**, São Paulo, 2 jun. 1965.
- LIMA, Alceu Amoroso. Sor. Teresa Benedita da Cruz. **A Ordem**, Rio de Janeiro, abril 1948.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa, PR: Editora: UEPG, 2010.
- MENDES, João. Edith Stein na câmara de gás. **Cultura Brotéria**, Lisboa, 20 out. 1967.

MENDES, João. Gazetilha Literária. Edith Stein na Câmara de Gás. **Comercio do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1965.

MICHEL, Hedwig. Edith Stein, mártir judia e cristã. **A Ordem**, Rio de Janeiro, fev. 1952.

MORAES, Santos. Os verdes campos do Éden. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 dez. 1965.

NEVES, Dom Lucas Moreira. A propósito da “Missa Leiga”. **Boletim Informativo**, n. 78. São Paulo, 1974.

PAES, José Paulo. **Tradução, a ponte necessária**. São Paulo: Ática, 1990.

PRADO, Célia. **Tradução, paródia e paráfrase**: as reescrituras poéticas de Manuel Bandeira. São Paulo: EDUSP, 2011.

RENAULT, Abgar. Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira. In: _____. **Homenagem a Manuel Bandeira**. Brasília: Senado Federal, Brasília, 1986.

REZENDE, Cely de Ornelas. Feira de livros. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 03 mar. 1968.

SCDP - Serviço de Censura de Diversões Públicas. CA Portaria n.º 17/65-SCDP. Brasília, 2 abr. 1965.

VILLAÇA, Antônio Carlos. Edith Stein: Entre o carmelito e o campo de concentração. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 set. 1974.

Submetido em: 15 fev. 2021

Aprovado em: 20 jun. 2021



A arte de dominar: o teatro de José de Anchieta como instrumento de reconstrução da memória coletiva indígena

The art of domination: José de Anchieta's theater as an instrument of reconstruction of the indigenous collective memory

Camila Nunes Duarte Silveira¹
Maria Cleidiana Oliveira de Almeida²
Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro³

Resumo

José de Anchieta fez amplo uso de seus conhecimentos adquiridos no Colégio das Artes, em Coimbra, para criar um teatro adaptado ao seu público, formado principalmente por indígenas, com o objetivo de apresentar-lhes o "mundo cristão". Objetivamos analisar o teatro de José de Anchieta, com foco no *Auto da pregação universal*, como elemento retórico motivador para uma reconstrução da memória coletiva indígena, no contexto do século XVI e, por conseguinte, uma estratégia de dominação favorável ao projeto colonizador português. Aqui, lançamos mão de documentos coloniais, a exemplo das cartas jesuíticas e dos estudos em memória, desenvolvidos por Leroi-Gourhan (2002) e Jacques Le Goff (2012). Os resultados apontaram que o teatro de José de Anchieta, por meio de seus autos adaptados, constitui-se em um importante elemento de manipulação, dominação e reconstrução da memória coletiva ameríndia.

Palavras-chave: Teatro anchietano. *Auto da pregação universal*. Dominação. Reconstrução de memória. Moção de afetos.

Abstract

José de Anchieta made wide use of his knowledge acquired at the School of Arts, in Coimbra, to create a theater adapted to his audience, formed mainly by indigenous people, with the purpose of presenting them the "Christian world". Our objective is to analyze José de Anchieta's theater, focusing on the "Auto da Pregação Universal", as a motivating rhetorical element for a reconstruction of the indigenous collective memory, in the context of the 16th century and, consequently, a domination strategy favorable to the Portuguese colonizing project. Here, we resorted to colonial documents, such as Jesuit letters and studies in memory developed by Leroi-Gourhan (2002) and Jacques Le Goff (2012). The results pointed out that José de Anchieta's theater, through its adapted plays, constitutes an important element of manipulation, domination and reconstruction of the Amerindian collective memory.

Keywords: José de Anchieta's theater. *Auto da pregação universal*. Domination. Memory Reconstruction. Motion of affections.

¹ Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade, pelo PPGMLS da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Professora EBTT do Instituto Federal Baiano, Campus Itapetinga. Membro do Grupo de Pesquisa Fundamentos da Educação: Memória, Imagem, Religião e Educação, do Museu Pedagógico-UESB e do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Humanidades (LABHUMA - IF Baiano). E-mail: camila.silveira@ifbaiano.edu.br.

² Doutora em Memória, Linguagem e Sociedade, pelo PPGMLS da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB; Professora EBTT do IFBA, Campus Vitória da Conquista. Participante do Grupo de Pesquisa Fundamentos da Educação: Memória, Imagem, Religião e Educação, do Museu Pedagógico-UESB. E-mail: cleidinha.prof@yahoo.com.br.

³ Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Pós-doutorado em Educação pela UNICAMP; Professora Titular, aposentada, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Fundamentos da Educação: Memória, Imagem, Religião e Educação, do Museu Pedagógico-UESB. E-mail: anapalmira32@gmail.com.

1 Introdução

Conforme observou Gutiérrez (1997), a Companhia de Jesus, desde o seu primeiro momento, fez uso do teatro nas escolas como meio de aperfeiçoar a aprendizagem da língua latina e atrair alunos e padres. Os jesuítas investiram nas representações teatrais como um relevante recurso pedagógico o qual foi transplantado para a Colônia Portuguesa com características distintas, porém, manteve um objetivo comum: o convencimento e a moção dos afetos da alma, para a salvação do indígena.

Anchieta fazia uso do seu conhecimento em retórica, adquirido no Colégio das Artes, em Coimbra, onde estudara seus fundamentos e se dedicara aos momentos de declamação e emulações, o que realizou nas representações teatrais. Ele não desprezou seus estudos no colégio conimbricense, ao contrário, adaptou-os ao contexto do Novo Mundo e soube aplicá-los à conjuntura social. Elaborou, pois, textos como verdades ao público a quem desejava persuadir.

É pelo ato de recordar as palavras que o bom orador estabelece a relação entre palavra e imagem. Segundo Crevier (1786, p. 445), “A memória é sinal de engenho principalmente em os meninos: são duas as suas virtudes, compreender facilmente, e fielmente reter: é muito necessária ao orador, cujo trabalho todo é vão se as outras partes se não contém nela, como em seu espírito”. Os conteúdos da memória eram temas presentes na Companhia de Jesus, que soube instrumentalizá-los em função da conversão, isso porque, para os jesuítas, a conversão e o arrependimento implicavam necessariamente o ato de lembrar. Os jesuítas tinham consciência de que muitos dos estudos desenvolvidos nos colégios europeus relacionados à memória, especialmente a arte da memória⁴, poderiam incorporar-se à vida religiosa.

Nos documentos elaborados pelos jesuítas, é comum encontrar a menção ao gosto que os ameríndios tinham pelo canto, pelas danças e por tudo que envolvia a imagem. Antes mesmo de serem introduzidas as peças teatrais nas terras brasílicas, os festejos religiosos eram permeados por recursos cênicos e contavam com a participação das crianças a fim de incitar a comoção dos adultos. Os jesuítas eram conscientes desse gosto nativo e fizeram amplo uso desses recursos como fortes elementos de evangelização,

⁴ A arte clássica da memória fundamenta-se na retórica, enquanto técnica que oportunizava o orador aperfeiçoar a sua memória permitindo-lhe proferir longos discursos de cor. Foi como parte da retórica que a arte da memória percorreu pela tradição europeia (Cf. YATES, 2007, p. 18).

conversão e doutrinação.

Analisamos, neste texto, o teatro de José de Anchieta, com foco no *Auto da pregação universal*, como elemento retórico motivador para reconstrução da memória coletiva indígena, no contexto do século XVI, como uma estratégia de dominação favorável ao projeto colonizador português. Para tanto, lançamos mão de documentos coloniais, especialmente os produzidos pela Companhia de Jesus, a exemplo de suas cartas; dos autos de José de Anchieta, traduzidos por Armando Cardoso SJ (1977); e dos estudos em memória, desenvolvidos por Jacques Le Goff (2012), Leroi-Gourhan (2002); dentre outros que auxiliaram na escrita da pesquisa e são reconhecidamente apontados no transcorrer deste texto⁵.

2 Memória Coletiva Indígena: aproximações

Antes da chegada dos colonizadores, os indígenas das terras brasileiras viviam de acordo com uma determinada organização social, na qual a educação e a memória eram elementos preponderantes. O processo educativo iniciava na infância, quando meninos e meninas dependiam totalmente de suas mães, até a fase adulta, transmitindo os conhecimentos aos mais jovens. Chaves (2000) relata que os adultos as reconheciam como seres mais frágeis, mas que, no entanto, deveriam participar de todas as atividades da comunidade a fim de que fossem socializadas. A educação ultrapassava o sentido da simples transmissão de conteúdos, o ensinamento de/para uma rotina do grupo assegurava não apenas a sua continuação, como possibilitava uma sobrevivência melhorada, o que nos leva a pensar que a memória do grupo, simultaneamente, conservava a tradição e oferecia a mudança advinda das inovações individuais em prol da melhoria da vida grupal.

Segundo Monteiro (1992, p. 126), a “identidade - histórica e política da tribo associava-se de forma intrínseca ao líder da comunidade”. Os chefes tinham o poder de influenciar o grupo, eram bons oradores e sua maior autoridade consistia em mobilizar os seus guerreiros. Além disso, esses homens eram os “guardiões da tradição” com o papel de instruir o grupo quanto às ações futuras, fundamentadas naquilo que fora definido no passado. Eram os “chefes” e os mais velhos os principais responsáveis por manter viva e

⁵ Crevier (1786); Hernandes (2008), Vainfas (1991).

atualizada a memória coletiva grupal. A conservação da memória grupal⁶, transmitida de uma geração para a outra por meio das tradições, é fator preponderante para a organização e sobrevivência do grupo. Independente das diferenças que se apresentam entre eles, é o exercício da memória, mediante o recurso da linguagem, que assegurará o desenvolvimento grupal. Sobre a importância da memória para os grupos humanos, Leroi-Gourhan (2002, p. 13) afirma que “podem-se discutir as identidades e as diferenças, mas o grupo apenas sobrevive através do exercício de uma verdadeira memória na qual se inscrevem os comportamentos [...]”.

Embora a memória fosse o elemento constitutivo da coesão grupal, os indígenas não construíram um conceito de memória para si. Ela concentrava-se no viver e no fazer do homem indígena, vinculava-se à sobrevivência do grupo e tinha por finalidade rememorar o passado e uni-lo ao presente como forma de resistir à condição humana de finitude. Viver, aprender e lembrar eram condições fundamentais para o funcionamento do modo de vida grupal. Os ameríndios tinham a consciência de que, por e pela memória, manteriam viva a tradição tribal. Por outras palavras, podemos dizer que a memória vivida pelos indígenas se encontrava no campo empírico e era transmitida por meio da tradição oral.

Em sociedades com características tão dessemelhantes, a memória ligada à vida social assume funções distintas, e a sua apreensão está diretamente relacionada ao modo como se organiza cada ambiente social e político. Ela é adquirida por meio de regras retóricas, imagens e textos que, de alguma forma, traduzem o passado apropriando-se do tempo (LE GOFF, 2012).

Nas sociedades indígenas, técnicas mnemônicas possibilitaram atualizar e reconstruir memórias por meio das lembranças transmitidas entre as gerações, como é o caso dos rituais com cânticos e as reuniões em torno de seus líderes a fim de ouvir sobre os seus antepassados. No entanto, a memória indígena sofreu fortes interferências dos jesuítas, que se esforçaram por torná-la obsoleta, mas se depararam com a resistência, razão que conduziu Anchieta e seus companheiros a entenderem que exterminá-la seria contraproducente. Por isso, encontraram maneiras de convencê-los, para não dizer forçá-

⁶ Segundo Leroi-Gourhan (2002), a memória pode ser entendida num sentido *lato*, não apenas como propriedade da inteligência, mas como suporte no qual se inscrevem as cadeias de atos. Leroi-Gourhan (2002) acrescenta que é possível falarmos de uma “memória específica” direcionada a explicar a fixação dos comportamentos das espécies animais; de uma “memória étnica”, a qual assegura a reprodução dos comportamentos humanos, e de uma “memória artificial”, que, na sua forma mais recente e funcionando sem recurso ao instinto ou a reflexão, garante a reprodução de atos mecânicos encadeados.

los, a mudarem suas tradições, suas culturas, suas vivências.

3 Os autos anchietanos

As poesias líricas e os autos anchietanos necessitaram de amplo esforço de pesquisadores para que fossem reorganizados e apresentados da forma atual⁷. Os autos, especialmente, foram elaborados normalmente para atender a festejos ou para receber algum ilustre visitante (autos de recebimentos)⁸, ou relíquias insignes, ou imagens valiosas de santos.

Vale lembrar que os manuscritos sofreram toda sorte de mudanças e adaptações, nem sempre realizadas por Anchieta⁹, haja vista que eram doados pelo autor a fim de que fossem representados em outras partes da Colônia. Dessa forma, muitos foram perdidos, e aqueles encontrados apresentavam-se incompletos, misturados, confusos e, em grande parte, sem autógrafos. Coube aos especialistas, especialmente ao Padre Armando Cardoso SJ (1977) e à tupinóloga Maria de Lourdes de Paula Martins (1954), a tarefa de recuperá-los e reconstituí-los.

São doze os autos restantes escritos em terras brasílicas pelo Pe. Anchieta¹⁰. Oito deles foram escritos durante o período em que morou em Reritiba, capitania do Espírito

⁷ Cabe mencionar que os autos e poesias de José de Anchieta foram inicialmente analisados em 1929, pelo Pe. José da Frota Gentil S.J. No *Archivum Romanum Societas Jesu*, códice do Opúsculo Poético 24, Gentil encontrou um manuscrito, em grande parte, produzido por José de Anchieta. Trazido para o Brasil em forma de cópia fotográfica, em 1930, pelo mesmo padre, o documento ficou sob os cuidados dos estudiosos padres Serafim Leite (SJ) e Armando Cardoso (SJ). No ano de 1947, essas cópias foram emprestadas à tupinóloga Maria de Lourdes de Paula Martins a fim de que fossem traduzidas para o português, resultando na publicação de um livro com seus principais textos – *José de Anchieta: Poesias* –, em ocasião do IV centenário da fundação de São Paulo. A esse manuscrito, Maria de L. de Paula Martins chamou de “O Caderno de Anchieta”, uma vez que a maioria dos textos nele escritos é de autógrafo do padre. A autora acredita que Anchieta guardou o referido caderno por muitos anos, no período aproximadamente de 1578 a 1595 (ANCHIETA, 1954, 1977).

⁸ Dos autos produzidos por Anchieta, percebemos maior expressividade nas peças elaboradas para as festas de recebimento; momento em que a Aldeia ou os alunos dos colégios organizavam-se para receber visitantes ilustres com procissões, saudações dialogadas, coros cantados, tudo isso acompanhado de muitos adereços.

⁹ Em diversas circunstâncias, os autos foram reescritos e adaptados, de sorte que o que nos restaram foram muitos fragmentos de poemas, autos e diálogos, muitos deles anônimos. Cabe mencionar que os padres tinham o costume de copiar as peças que provocavam maior efeito entre os nativos, a fim de que fossem representadas em outros lugares (HESSEL; RAEDRS, 1972; HERNANDES, 2008).

¹⁰ Dos doze autos escritos, dois são trilíngues, quatro, bilíngues, e seis, monolíngues – três em tupi, dois em espanhol e um em português. O tupi está presente em oito autos, o português, em sete, e o espanhol, em cinco (BERARDINELLI, 2000). Algumas datas e nomenclaturas dos autos variam entre os estudiosos Martins (1954), Hessel e Haeders (1972) e Cardoso (1977). Optamos por considerar as apresentadas por Cardoso, pelo fato de seus estudos fornecerem os principais suportes, material e histórico, para as nossas análises.

Santo, ocasião em que desempenhou maior atividade dramática. Eis os títulos dos autos anchietanos, na íntegra, apresentados por Armando Cardoso (1977), que não os apresenta em ordem cronológica: *A pregação universal; Na festa de São Lourenço; Auto de São Sebastião; Diálogo do P. Pero Dias Mártir; Na aldeia de Guaraparim; Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao padre provincial Marçal Beliarte; Dia da assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba; Recebimento do administrador apostólico P. Bartolomeu Simões Pereira; Recebimento do P. Marcos da Costa; Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das onze mil virgens; Na Vila de Vitória ou de S. Maurício; e Na visitação de Santa Isabel.*

Os autos anchietanos abordam conteúdos diversos, sempre vinculados aos ensinamentos cristãos os quais, por conseguinte, contribuíram para o processo de controle social, tão necessário aos objetivos da colonização. Segundo Vainfas (1990/1991), no teatro de José de Anchieta vemos a penetração de elementos de uma cultura colonizadora, tanto na cultura material, quanto em relação à religiosidade absorvida por traços do catolicismo popular. Fato é que um dos personagens centrais das peças anchietanas é o diabo, ou *Anhangá* para os indígenas. Anchieta sabia que a crença em espíritos maus exercia forte influência sobre o modo de viver indígena. Materializados em forma de animais, ou compondo o imaginário do grupo, esses “seres” amedrontavam sobremaneira os nativos. Associá-los ao diabo dos cristãos foi uma forma de fazê-los, também, conhecer outros personagens do mundo espiritual do Velho Mundo. Junto aos seres malévolos, faziam-se presentes outros seres capazes de destruí-los, os anjos. Destes últimos personagens da realidade católica, afirma Cardoso (1977), Anchieta fez grande uso como um meio de familiarizar o indígena com o conceito da luta do bem contra o mal.

Dos autos escritos por José de Anchieta, grande parte foi apresentada aos indígenas, os quais tiveram efetiva participação. Foram compostos especificamente para convertê-los e doutriná-los, além de terem sido representados, originalmente, em lugares diferentes da Colônia, oferecendo-nos a capacidade de perceber as suas peculiaridades. Deles é possível extrair elementos que denunciam o teatro anchietano como um importante recurso para aproximar e convencer os indígenas dos conhecimentos cristãos, promovendo uma reconstrução da memória coletiva desses grupos.

Para fins de análise, selecionamos o *Auto da pregação universal*, o primeiro produzido por Anchieta e apresentado nas novas terras e, também, o de maior repercussão na Colônia. Foi composto por Anchieta a pedido do Pe. Nóbrega para a comemoração

natalina em São Paulo de Piratininga, nos anos de 1561, em São Vicente, a fim de atender a um grande público formado por colonos portugueses e indígenas.

A fim de compreendermos a composição deste auto, como estratégia de reconstrução da memória indígena, é importante esclarecermos o entendimento do termo “reconstrução” da memória. Ao fazermos uso dele, partimos do entendimento de que os grupos indígenas possuíam uma memória consolidada, criada e mantida pelas diferentes manifestações culturais e repassada para as gerações mais jovens por meio de seus líderes, os guardiães da memória coletiva grupal. Com as diferentes estratégias de conversão e doutrinação utilizadas pelos missionários jesuítas, os quais introduziam elementos da cultura europeia aproveitando-se, em muitos aspectos, da própria cultura ameríndia – como podemos constatar nos discursos dos autos anchietanos – tem-se como resultado a reconstrução da memória dos nativos que se viram forçados a introduzir em sua forma primeva de viver e pensar conceitos de um mundo distinto do seu, o mundo cristão, porém, adaptados ao universo cultural indígena. Os conceitos cristãos foram introduzidos no imaginário indígena pelos jesuítas os quais aproveitaram os elementos culturais ameríndios preexistentes. Diante da impossibilidade de apagá-los completamente do lugar que ocupavam no imaginário nativo, eles foram ali reconstruídos.

4 O *Auto da pregação universal* e a reconstrução da memória ameríndia

Foi chamado de “universal” por ser destinado a um público variado, não somente composto por portugueses, mas também por indígenas. Por essa razão, foi escrito nas três línguas usadas no Brasil: tupi, português e espanhol (CARDOSO, 1977). O auto foi representado em toda a costa, por muitos anos, e teve adaptações diversas, sendo a principal, o *Auto de São Lourenço*. Armando Cardoso expõe particularmente a representação de 1576, em S. Vicente, quando relatos afirmam ter ocorrido o fenômeno da suspensão da chuva¹¹.

¹¹ O fenômeno da suspensão da chuva foi narrado por Quirício Caxa. Segundo esse biógrafo, Anchieta possuía habilidades proféticas, e cita, como exemplo, o ocorrido no momento da encenação da Pregação Universal. Ele relata: “[...] E estando tôda a gente junta, sobreveio uma grande tempestade, e sôbre o teatro se pôs uma nuvem negra e temerosa, que começou a lançar de si algumas gotas de água grossas. Com isto se começou toda a gente a inquietar e a levantar. Acudiu o irmão José dizendo que se aquietassem que não era nada. Fêz-se a obra, que durou três horas, com muita quietação, devoção e lágrimas, e, depois da gente recolhida em suas casas, descarregou a nuvem com tão grande tormenta de vento e água que a todos fez espantar e louvar ao Senhor.” (CAXA, 1957, p. 50).

Na impossibilidade de transcrevê-lo na íntegra, uma vez que o auto possui mais de trezentos versos, citamos aqueles que nos possibilitaram uma análise mais aprofundada sobre a memória indígena e europeia e os elementos que as compunham. Além disso, preocupamo-nos em apresentá-lo de maneira que o leitor tenha, apesar de não completamente, uma percepção de sua totalidade, sem comprometermos o seu entendimento, despertando-lhe o desejo de buscar realizar a leitura completa do que hoje dispomos desse auto.

Dividido em cinco atos, o *Auto da pregação universal* tem como tema central a história do pecado original, que é representado por meio de uma parábola: um moleiro (Adão) perde sua veste de Domingo (a Graça de Deus), roubada por um ladrão (o demônio). Os personagens são:

- Adão - Moleiro
- Guaixará - Diabo
- Aimbiré - Criado do Diabo
- Anjo
- Doze homens brancos - pecadores
- Doze meninos índios

Na primeira parte, é representado o tema central, ou seja, o moleiro tem a sua veste de domingo roubada por um ladrão e se torna um desgraçado até ter a sua veste recuperada pelo seu neto (Jesus). Em seguida, no segundo ato, ocorre um diálogo tupi entre os diabos, que mostram o mal que fizeram por toda a colônia e, naquele momento, pretendem corromper a aldeia por meio de pecados. O anjo protetor expulsa-os da aldeia e convoca os indígenas à vida cristã com a graça dada por Jesus e por sua mãe, Maria. Segue colocando os Reis Magos no presépio, em sinal de vitória, encontrando o menino Jesus.

No terceiro ato, acontece o desfile dos doze pecadores que, acorrentados, são conduzidos ao palco pelos diabos que narram as suas misérias ante o presépio a fim de que sejam atendidos. Ao fim, os prisioneiros são soltos. A quarta parte da peça é comovente, com a participação dos doze meninos, os quais, tocando e dançando, exaltam a alegria e ofertam as suas vidas cristãs a Jesus e Maria. Por fim, é retomada a alegoria inicial cantada e mimada em que o neto do moleiro (Jesus) acompanhado de sua mãe, filha do moleiro (Maria), que lhe faz uma nova veste (graça de Deus) com os trabalhos da salvação, restituindo-lhe a alegria e graça perdidas.

4.1 Primeiro ato (cantado e representado)

Assentado sobre um saco de farinha, muito abatido e envergonhado, encontra-se Adão. O diabo Guaixará entra algumas vezes na cena para expor a veste por ele roubada. De fora da cena, o narrador a recita ou narra.

(Excertos da cena)

Já furtaram ao moleiro
o pelote domingueiro [...]

Era homem muito honrado,
quando logo lhe vestiram.
Mas depois que lho despiram,
ficou vil e desprezado.
ó que seda e que brocado
perdeste, pobre moleiro,
em perder o teu domigueiro

[...]

A mulher que lhe foi dada,
cuidando furtar maquias,
com debates e porfias
Foi da culpa maquiada
ela nua e esbulhada,
fez furtar ao moleiro
o seu rico domingueiro [...]
(CARDOSO, 1977, p. 118-120)

Toda bêbada do vinho
da soberba, que tomou,
o moleiro derrubou
no limiar do moinho.
acodiu o seu vizinho
Satanás, muito matreiro
E rapou-lhe o domingueiro

[...]

Com o pelote faltar,
cessarão todas as festas.
Foi contando com as bestas
Para sempre trabalhar.
S'isto bem quisera olhar,
O coitado do moleiro
Não perdera o domingueiro

Anchieta aborda uma importante temática que, para o europeu, era motivo de ampla discussão, a nudez indígena. As suas cartas são representativas, uma vez que nelas o padre costumava aludir ao modo de viver indígena, que, apesar das influências europeias, parecia perseverar:

Os Indios da terra de ordinário andam nus e quando muito vestem alguma roupa de algodão ou de pano baixo e nisto usam de primores a seu modo, porque um dia saem com gorro, carapuça ou chapéu na cabeça e o mais nú; outro dia com sapatos ou botas e o mais nú, outras vezes trazem uma roupa até a cintura sem mais outra cousa. Quando casam vão às bodas vestidos e à tarde se vão passear somente com o gorro na cabeça sem outra roupa e lhes parece que se vão assim mui galantes [...] mas homens e mulheres, de ordinário andam nus e sempre descalços. (ANCHIETA, 1988, p. 434)¹²

¹² Informação da Província do Brasil Para Nosso Padre - 1585.

Entretanto, com a prática da doutrina, os padres pareciam alcançar os objetivos desejados, pois, segundo o próprio Anchieta (1988, p. 389): “Doutrinados, os indígenas começaram a vestir-se [...] porque ainda que seu natural seja andarem nus, já agora todos os que se criaram com a doutrina dos Padres andam vestidos, e têm pejo de andarem nus [...]”¹³.

A temática do auto, “o moleiro que perde o seu pelote”, convida o indígena a refletir, ao mesmo tempo, sobre a sua salvação e sobre a sua nudez. Com o intento de convencê-lo da importância de se cobrir, a veste toma importância capital na peça. Ela é comparada ao bem mais precioso que o homem poderia possuir: a graça de Deus. O homem nu é um homem perdido e a perda da graça (veste), incitada pelo diabo, implica o cessar de algo a que o indígena atribuía grande importância, as suas festas. A honra está associada à vestimenta, e a desonra, à nudez.

Cabe mencionar que a culpa pela qual Adão perde a sua vestimenta é, em grande parte, atribuída à sua mulher, Eva, apresentada como provocadora e ambiciosa. Em decorrência do seu mau comportamento e da sua influência sobre o homem, este se vê caído em desventura (nu) ao perder a sua graça (pelote).

4.2 Segundo ato (diálogo entre os diabos e o Anjo)

Guaixará e Ambirê (diabos) intencionados a perverterem a aldeia com pecados, são expulsos pelo Anjo da Guarda. O diálogo entre os diabos personificados na figura de dois chefes tamoio apresenta a clara intenção em conquistar os indígenas para si, i.e., para seus “maus costumes”, mas encontram dificuldades por conta da ação dos padres e da ilustre presença de um anjo, comparado a umas das mais belas aves admiradas pelos indígenas.

Aimbirê:
(*excertos*)

Os Tamoios em magote
lá ardem no antro feroz
Só alguns temiminós
vivem junto ao sacerdote
escutando a sua voz

[...]

Aimbirê:

Eu, mau amigo, na taba
os escravos vou prender,
sem pacto algum me reter.
Despejarei a igaçaba,
cauinar é meu prazer

[...]

¹³ Informação dos Primeiros Aldeamentos da Bahia.

Guaixará:
Vai e fazer pecador
em nossos laços tombar.
Caia logo seu vigor
e deixando ao Criador
venha a nós confiar.

[...]

(CARDOSO, 1977, p. 124, 125, 126)

Oh! que será que vejo?
Parece azul Canindé
Ou uma arara em pé

[...]

Guaixará:
É um anjo o que entrevejo,
guarda dos escravos é.

A fala de Aimbirê busca convencer o público de que, embora tenha perdido alguns dos indígenas para os sacerdotes, muitos deles ainda estavam a seu serviço, perdidos no pecado. O que nos chama a atenção no diálogo entre os dois diabos é a aparição de um belo pássaro, pelo qual os indígenas tinham grande admiração, a arara canindé. A ave apreciada pelos indígenas foi associada por Guaixará à figura de um anjo, o protetor do homem perdido. Nesse sentido, percebemos a eficácia retórica do discurso em que o próprio diabo, diante de tamanha beleza da ave, convence-se de que esta é um anjo. A representação do anjo cristão em forma de uma ave tão contemplada pelos indígenas foi a forma encontrada por Anchieta para apresentar-lhes a ideia de um conceito cristão (anjo) por meio de um conceito de “belo” para o indígena. O canindé/anjo tinha por objetivo cativar o seu público, encher os seus olhos. Trata-se do poder retórico de dar vida ao discurso, pois, como nos afirma Alexandre Júnior (2010, p. 22-23):

[...] uma das maiores artes, faculdades ou dons da proclamação oratória é transformar os ouvidos das pessoas em olhos, e fazer com que elas visualizem ou literalmente vejam aquilo de que estamos a falar; fazer também com que neles a palavra seja empaticamente eficaz e produza o efeito desejado.

Para Berardinelli (2000), nos autos anchietanos, dois tipos de personagens necessitam persuadir melhor que os outros, são eles, os anjos e os diabos. Estes últimos precisam convencer mais ainda que os anjos, pois são os grandes sedutores das almas. Cabe aos diabos a acusação dos erros dos homens.

Quanto à capacidade de mobilizar o público, perfazendo os seus sentidos, as falas que se seguem são representativas:

Aimbirê:
(*Excertos*)

Não sei, mas frequentemente
Eu induzo meus fregueses
A tudo o que é indecente [...]

Guaixará:
Oh! não teria fim isso
Até o sol poente
Pecadora é toda a gente
Se não lhes faltasse o siso,
Nos maldiriam de frente

[...]

Aimbirê:
Oh! é assim? Que alegria!
arrasto comigo a todos
ao inferno de mil modos,
para a nossa companhia[...]
(CARDOSO, 1977, p. 130, 133)

Convocação aos ouvintes:

Anjo:
Já, enfim,
Evitai o que é ruim:
Desterrai a velha vida,
Feio adultério, bebida
Mentira, briga, motim,
Vil assassínio, ferida

Confiai no criador,
Aceitando a sua lei,
Com sujeição, com amor.
Do Padre vosso instrutor,
À doutrina obedecerei

[...]

O indivíduo reconstrói a sua memória por meio da relação com o outro, mas, também, por meio da imagem, dos sentimentos e das percepções que ele tem do ambiente em que vive no presente e que lhe proporcionarão condições de atualizar o passado. Segundo Gontijo e Massimi, é por meio da memória que se estabelece o conhecimento de si, e essa “potência memorativa possui uma dimensão ética, pois, à medida que é feita a memória de algo, é sugerido um comportamento e um estado afetivo diante do que é lembrado” (GONTIJO; MASSIMI, 2012, p. 163).

A fala de Aimbirê induzindo os seus fregueses (indígenas) à prática de indecências e ameaçando arrastá-los para o inferno provoca o temor no público. Esse medo pode ser revertido em esperança mediante a fala do Anjo, ao convocá-los a abandonarem a “velha vida” e a aceitarem os ensinamentos dos padres, por meio da fiel obediência à doutrina. Os ensinamentos morais que o teatro anchietano pretendeu mostrar ao homem indígena despertavam nele sentimentos e percepções capazes de reconstruírem suas memórias, trazendo à tona lembranças de seus antepassados, atualizadas como forma incorreta de viver: “Feio adultério, bebida, mentira, briga, motim, vil assassínio, ferida” (CARDOSO, 1977, p.133). O homem que merecia a salvação e o apoio do anjo protetor deveria abandonar tais práticas e aceitar a lei do Criador, mediante a doutrina dos padres.

A bela fala do anjo busca promover no público arrependimento e a plena aceitação à doutrina cristã. Mover os afetos dos ouvintes é uma estratégia retórica utilizada nos sermões dos padres, que são, também, trazidas para o discurso das representações teatrais. Tanto no sermão quanto numa encenação, a intenção é convencer o outro ao arrependimento de sua antiga vida de pecado, mediante a dedicação à nova vida promovida pela experiência cristã. Além disso, a arte do convencimento legitima o domínio do pensamento europeu diante do Outro. No estudo que faz sobre as analogias nos sermões, Pécora (2005) afirma que as palavras de um pregador são fundamentais para mover o público individual e coletivamente. Ainda segundo o autor:

Movê-lo, aqui, significa basicamente, em termos individuais reorientá-lo na direção da finalidade cristã inscrita na natureza divinamente criada; em termos de ação coletiva e institucional, implica dizer que o sermão deve estar apto a formular hipóteses para uma política pragmática e legítima a ser conduzida pelos Estados católicos na história. (PÉCORA, 2005, p. 30)

Não somente o sermão, mas todo o discurso das falas dos personagens foi pensado por Anchieta para atingir a finalidade catequética e moralizante. Embora com adaptações muito peculiares ao contexto em que estava inserido, Anchieta conhecia eficazmente as técnicas retóricas aprendidas com seus mestres em Coimbra e soube delas retirar proveito. Imagem e memória são elementos da retórica que se fundiam no teatro anchietano e eram assimilados pelo indígena por meio do temor, mas, também, pela beleza com que se apresentavam e encantavam.

A forma como eram produzidos os personagens, suas vestimentas, pinturas e associação ao belo (anjos e santos) e ao feio (diabos e demônios) transmitiam ideias e projeções do mundo cristão para o público; um conhecimento que estava distante das concepções de mundo ameríndio que via, diante do audacioso jogo de imagens, suas tradições e costumes ameaçados e suas memórias sendo reconstruídas.

4.3 Terceiro ato

No terceiro ato, ocorre a declamação de doze homens brancos. Estes estão presos pelos diabos e são arrastados por uma corda puxada à frente por Guaixará e, ao fundo, por Aimbirê. Após as declamações, os laços que os prendem são desfeitos, deixando-os livres. Os diabos fogem furiosos.

(3º Luis Fernandes)¹⁴

A Luis Fernandes mesquinho
Valei, Mãe c’o Filho Amado!
Ando sempre embriagado
Ensopando-me no vinho
Do deleite do pecado.
Mês estou muito espantado
Pelo inferno tragador,
e pecando a meu sabor,
nunca vivo descansado,
pois sempre vivo em temor
(CARDOSO, 1977, p. 134)

Com caráter universal, ou seja, dirigido tanto aos indígenas quanto aos brancos, a presença de homens brancos no auto era parte estratégica como forma de mostrar que também os colonos viviam em pecado e necessitavam da doutrina dos padres para se livrarem do “inferno tragador”. O homem branco era pecador e necessitava arrepender-se dos seus pecados.

Com intenção de manter os indígenas como escravos e já habituados a muitos modos do viver indígena, esses cristãos, para surpresa de Anchieta, convenciam os nativos a se distanciarem dos missionários. Em carta escrita em 1554, o padre havia notado o problema que teria com alguns cristãos e já denunciava as suas práticas:

[...] porquanto uns certos cristãos [...] não cessam, juntamente com seu pai, de empregar contínuos esforços para derrubar a obra que, ajudando-nos a graça de Deus, trabalhamos por edificar, persuadindo aos próprios catecúmenos com assíduos e nefandos conselhos para que se apartem de nós e só a eles, que também usam arco e flechas como eles, creiam e dêem o menor crédito a nós, que para aqui fomos mandados por causa da nossa perversidade [...] E são cristãos, nascidos de pais cristãos! (ANCHIETA, 1988, p. 56)¹⁵

A participação de homens brancos cristãos nos autos anchietanos tinha a finalidade catequizadora, para reconhecerem que haviam se desvirtuado da doutrina. Representados nas peças, era a forma de se reconhecerem, também, pecadores.

¹⁴ Cada homem pecador recita uma décima. Os quatro primeiros representam personagens históricos. Além de Luis Fernandes, são os outros. 1º. Francisco Dias; 2º. Pedro Guedes; 4º. Pedro Colaço.

¹⁵ Quadrimestre de maio a setembro de 1554, de Piratininga.

4.4 Quarto ato (Dança dos doze meninos)

Louvor e devoção são demonstrados nesta cena. A participação dos meninos tem a finalidade de comover o público. Cada menino recita uma quintilha:

1º Vimos a nos visitar, Bom menino, Deus eterno; Vós nos queirais ajudar Para poder escapar Do grande fogo do inferno [...]	5º Cá estou à vossa frente, em vós confiante, enfim. Vinde, ó meu Senhor Clemente! Oh! amai-me intimamente e apoderaí-vos de mim! [...]
7º Eu detesto o mau caminho e desejo vossa lei. Vinde e nela vós me erguei, vós que sois meu senhorzinho: e meus vícios matarei [...] (CARDOSO, 1977, p. 136, 137)	12º Sou tamoio! Longamente Eu vivi em sobressalto. Com vossa lei hoje à frente, Quero ser bom finalmente: Vinde pôr-me lá no alto!

Não à toa, as crianças foram as escolhidas para encenar o quarto ato, que tem por finalidade a convocação e súplica do perdão, mediante o arrependimento. Para tanto, contritas, as crianças demonstram sinais de ternura e clamam ao “senhorzinho” que as aproximem dele “Vinde pôr-me lá no alto”. Não somente pela bela oratória, mas, também, pela imagem que as crianças representam — dispostas e bem ornadas — o autor dá à cena certa leveza, e propicia ao público adulto a capacidade de perceber que o arrependimento e a confissão são aceitos por Jesus quando, diante dele, as pessoas se dispõem como crianças. A imagem dos pequenos tem importante significado retórico, pois, como afirma Alexandre Júnior (2010, p. 25):

Os retóricos antigos sabiam bem que um auditório pode ficar indiferente ao discurso de um orador, mas nunca à expressão de uma imagem. Daí, os oradores usarem com tanta frequência a imagem e a pintura para tocarem o coração das pessoas, na convicção de que a mente se deixa mover mais depressa e com maior profundidade pelas coisas que ferem os olhos do que pelas que entram nos ouvidos.

As crianças foram o principal alvo do trabalho missionário e educacional dos jesuítas, portanto, a cena com esses personagens, tanto nesse como em outros autos, foi a forma encontrada por Anchieta de sensibilizar o público. Nota-se que a participação dos

pequenos está sempre associada à catarse, ou seja, à purificação do homem, seu arrependimento e reconhecimento de seus pecados, pecados estes sempre associados às ações e costumes cotidianos dos ameríndios.

4.5 Quinto ato (Adão recupera sua veste)

O ato é encenado com o moleiro Adão ao lado do presépio, de frente para os assistentes. Ele ouve e, às vezes, faz mímicas do canto ou rítmica do narrador:

(Excertos)

Já tornaram ao moleiro
o pelote domingueiro

O diabo lhe furtou
o pelote por enganos.
Mas, depois de muitos anos,
um seu neto lho tomou;
por isso carne tomou
duma filha do moleiro,
por pelote domingueiro.

[...]

Ditoso foste em achar,
pobre moleiro tal filha,
que, com nova maravilha,
tal neto te foi gerar;
que do pano do tear
de tua filha, moleiro,
te tornou o domingueiro.

[...]

(CARDOSO, 1977, p. 138, 139, 140)

A ele foi concedido
e por isso nu nasceu,
e depois, quando cresceu,
foi de púrpura vestido
e na cruz todo moído,
porque tu, pobre moleiro,
cobrasses teu domingueiro

[...]

Já'gora podes sair
com pelote damascado,
d'alt'abaixo pespontado
que a todos pode cobrir
Já podes bailar e rir
e dar voltas em terreiro
com tão fresco domingueiro.

O quinto ato tem a pretensão de mover os afetos indígenas explicando metaforicamente o plano salvacionista em que Jesus, encarnado e em sacrifício, devolve a veste (graça) ao moleiro, ou seja, ao homem pecador, restituindo-lhe a sua salvação e, com ela, a alegria tão cara ao homem indígena, “Já podes bailar e rir / e dar voltas em terreiro [...]”. Anchieta finaliza o auto retomando o drama vivido pelo moleiro e traz ao conhecimento dos espectadores dois importantes momentos para o cristão, o pecado original e a redenção da humanidade, por intermédio da filha (Maria) e do sacrifício do

“neto do moleiro”, Jesus encarnado, morto e ressuscitado.

Podemos observar, no auto, que os principais sentimentos a serem despertados no público ameríndio, por exemplo, estavam associados ao medo e ao pavor do inferno, à demonização de seus costumes e à necessidade da salvação. Não por acaso, o teatro foi utilizado no Novo Mundo como instrumento capaz de alterar a memória dos ameríndios, atualizando os conceitos de uma cultura que era exterior ao indígena, a cultura dos cristãos, mas que, por meio de noções comuns à sua cultura, foi adaptado e atualizado provocando uma memória forjada, a que podemos chamar de uma “memória reconstruída”. Quem sabe, uma memória cristã “euro-ameríndia”.

O conceito inicial do europeu em relação ao indígena está associado à figura demoníaca. A relação demônio/indígena parece ser o par norteador do processo de cristianização do homem indígena que, para tanto, associava os aspectos inferiores da capacidade humana, a exemplo do desconhecimento de Deus, a tudo o que remetia à cultura ameríndia. Trouxeram o diabo do Velho Mundo e o apresentaram à América Portuguesa.

A transmissão dos conceitos cristãos por meio do teatro, entendido como “a grande arte de convencer”, implicou na reestruturação do imaginário indígena. Como resultado, vemos a reconstrução da memória coletiva ameríndia, subsidiada pela tentativa de silenciamento de suas primeiras memórias, que deveriam ser transmutadas aos novos conceitos cristãos, provocando a atualização de uma nova memória.

Considerações finais

Motivados a formarem o “homem civilizado” por meio da propagação da fé católica, os jesuítas investiram em diferentes estratégias educativas cujo objetivo era transmitir os valores cristãos e apresentar uma “nova forma de vida” aos povos indígenas. Para tanto, estimularam o ensino das letras, os cânticos e os catecismos. Além disso, promoveram nos aldeamentos e nas escolas a educação moral por meio das representações teatrais, sendo que essas últimas ganharam o gosto dos nativos.

A rica cultura indígena propiciou aos jesuítas ampla exploração de um teatro a céu aberto, permeado de elementos dos rituais ameríndios. Sem desprezar a tradição do teatro jesuítico europeu, Anchieta soube explorar bem o ambiente e as oportunidades que ele

oferecia e introduziu seus autos adaptando-os ao cotidiano indígena. O padre via nas tribos indígenas pecados inconcebíveis aos preceitos cristãos. Canibalismo, poligamia, nudismo, crenças e espírito guerreiro eram temas recorrentes nas peças e estavam associados aos “maus hábitos” que precisavam ser extirpados. Cabe reiterar que o dramaturgo procurou converter o indígena aproveitando-se dos recursos culturais e simbólicos do universo ameríndio, sem afastá-lo completamente de suas práticas originais.

Com vistas a apresentarem um universo cristão aos nativos, os ensinamentos morais transmitidos por meio do teatro objetivavam despertar no público sentimentos capazes de reconstruir as suas memórias, trazendo-lhe lembranças antepassadas, atualizadas como forma imperfeita de viver. Faziam isso por meio da moção dos afetos, despertando medo, arrependimento, graça, comoção. O teatro anchietano, com estilo adaptado ao contexto nativo, valeu-se da palavra e da imagem para penetrar na memória ameríndia, reconstruindo-a. E essa reconstrução partiu de estratégias bem elaboradas, mediante uso de elementos culturais das comunidades nativas, do seu conhecimento de mundo, na sua forma mais pura.

É importante destacar que, ainda que de forma latente, havia uma resistência diante da ordem que se estabelecia. Resistência que se mostrava presente nos próprios relatos dos jesuítas, sempre que os padres se queixavam do retorno dos indígenas aos seus “maus” costumes. O projeto desenvolvido pelos padres não foi facilmente aceito pelos nativos, haja vista que esses povos possuíam tradições e memória consolidadas, e a necessidade de desmontar essa construção simbólica e material consistiu em um grande desafio para a Companhia de Jesus.

Referências

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. O poder da retórica na palavra e na acção. In: PEREIRA, Belmiro Fernandes; VÁRZEAS, Marta (Org.). **Retórica e teatro: a palavra em acção**. Universidade do Porto. Porto: 2010.

ANCHIETA, José de. **Cartas Jesuíticas III**. Informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BERARDINELLI, Cleonice. Anchieta, o Brasil e a função catequista do seu teatro. In: PINHO, Sebastião Tavares de; FERREIRA, Luísa de Nazaré (Coord.). **Anchieta em Coimbra**. Coimbra: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2000. Tomo I. v. I-III. p.

351-364.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARDOSO, P. Armando. ANCHIETA, José de. **Teatro de Anchieta**. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977. v. 3 (Obras completas).

CAXA, Quirício. **Breve relação da vida e morte do Pe. José de Anchieta**. Introdução e aparato crítico de Joaquim Ribeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1957.

CHAVES, Antonio Marcos. Os significados das crianças indígenas brasileiras (séculos XVI e XVII). **Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano**, São Paulo, v. 10, n. 1, 2000.

CREVIER, Jean-Baptiste Luiz. **Preceitos de retórica tirados de Aristóteles, Cicero e Quintiliano**. Por Mr. J.B. Luiz Crevier. Traduzidos em Portuguez, e ilustrados com notas. Lisboa, M.DCC.LXXXVI (1786).

GONTIJO, Sandro Rodrigues; MASSIMI, Marina. O conceito de memória nos sermões do Pe: Antônio Vieira. **Arquivos Brasileiros de Psicologia** [online], 2012, v. 64, n. 3, p. 163-182, 2012. ISSN 1809-5267.

HERNANDES, Paulo Romualdo. **O teatro de José de Anchieta: arte e pedagogia no Brasil Colônia**. Campinas: Alínea, 2008.

HESSEL, Lothar; RAEDRS, Georges. **O teatro jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2012.

LEROI-GOURHAN, L. A. **O gesto e palavra**. Memória e ritmos. Tradução Emanuel Godinho. Lisboa, Portugal: Ed. 70, 2002. v. 2.

MARTINS, Maria de Lourdes de Paula. **Poesias de Anchieta**. Manuscrito do séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrição, tradução e notas de Maria de Lourdes de Paula Martins. Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo: São Paulo. Museu Paulista, 1954.

MONIOT, Henri. A história dos povos sem história. In: LE GOFF, Jacques. **História: novos problemas**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

MONTEIRO, John M. As populações indígenas do litoral brasileiro no século XVI: transformação e resistência. Páginas 121 a 212. In: **Brasil nas vésperas do Mundo Moderno**. Portugal: Comissão Organizadora para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. 1992.

PÉCORA, Alcir. Para ler Vieira: as 3 pontas das analogias nos sermões. **FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista, ano I, n. 1, p. 29-36, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. Colonialismo e idolatrias: cultura e resistência indígenas no Mundo Colonial Ibérico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.11, n. 21, p. 101-124, set.-1990-fev. 1991.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

Submetido em: 02 jun. 2021

Aprovado em: 25 jun. 2021



O corpo ausente e a memória para a construção de um “mais-que-presente” na dramaturgia de *Jacy*¹

The absent body and the memory for the construction of a “more-than-present” in *Jacy*'s dramaturgy

Elen de Medeiros²
Maria Luísa Cabaleiro Saldanha³

Resumo

A proposta contida neste artigo é partir dos conceitos de Jean-Pierre Sarrazac (2017) inerentes à concepção do “drama-da-vida” e das ideias de Henri Bergson presentes em seu livro *Matéria e memória* (1999) – a relação de corpo, espírito e memória –, e de narrativa em Paul Ricoeur (2010), para indagar como a memória é instrumento para a construção da dramaturgia da peça *Jacy* (2013), do Grupo Carmin (RN). O resultado é a observação de uma criação em cena de um “mais-que-presente” que, ao fundir elementos do passado com situações do presente, almeja provocar uma mudança futura.

Palavras-chave: *Jacy*. Drama-da-vida. Teatro contemporâneo. Teatro brasileiro. Memória.

Abstract

This article aims to examine how Grupo Carmin (RN), a Brazilian theatre group, uses the memory as an instrument to build the dramaturgy of the play *Jacy* (2013). The concept of “drama-of-life” developed by Jean-Pierre Sarrazac (2017), the ideas presented by Henri Bergson in the book *Matter and Memory* (1999) – the relationship between body, spirit and memory – and the concept of narrative in Paul Ricoeur (2010) served as starting point in this research. As a conclusion, it was observed the creation inside the scene of a “more-than-present”, which merges elements from the past with present situations in order to promote a future change.

Keywords: *Jacy*. Drama-of-life. Contemporary theatre. Brazilian drama. Memory.

¹ Este artigo é resultado da Iniciação Científica intitulada “O uso da memória na construção cênica do Grupo Carmin (Natal/RN)”, desenvolvida na FALE/UFMG, e da pesquisa de pós-doutorado “Memória, ipseidade e mimese na dramaturgia brasileira contemporânea”, em desenvolvimento junto ao PPGT/UDESC.

² Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Coordenadora do NED – Núcleo Experimental de Dramaturgia (UFMG) e vice-líder do Letra e Ato – Grupo de Estudos em Dramaturgia (Unicamp). E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

³ Aluna de graduação do curso de Letras – Licenciatura Inglês da UFMG. E-mail: malucabaleiro@hotmail.com.

Arcabouços: da teoria à prática cênica

Se observarmos de forma ampla as práticas teatrais contemporâneas, em grande medida podemos notar que a escrita dramaturgica partindo de fatos mesclados com elementos ficcionais é uma estratégia recorrente, seja nos espetáculos que se alinham ao performático, seja naquele que é compreendido como teatro documental. Em relação a este último, que nos toca em particular, é uma vertente concebida por Erwin Piscator na Alemanha no contexto pós-Primeira Guerra Mundial, ainda que traços da dramaturgia documental já estivessem presentes nos dramas históricos do século XIX, como apontado por Soler (2013). Segundo Pavis, em seu *Dicionário de teatro* (1999), teatro documental (ou teatro documentário) é aquele que se vale de documentos e fontes autênticas que, assim como em um videodocumentário, são editados e montados de forma a transmitir a perspectiva pretendida pelo autor: “Ele [o teatro documentário] se opõe a um teatro de pura ficção, considerado demasiado idealista e apolítico, e se insurge contra a manipulação dos fatos, manipulando também ele os documentos para fins partidários” (PAVIS, 1999, p. 387).

No entanto, em virtude das formas mais contemporâneas de produção desse tipo teatral, é possível notar uma atualização de sua definição, não mais como opositora à ficção, mas agora utilizando-se justamente das articulações entre o ficcional e o real para destacar a perspectiva política de sua ação: “O teatro do real e o teatro do documento conhecem [...] uma renovação de interesse. Eles inventam um teatro que reata o real e a política”, observa o mesmo Patrice Pavis (2017, p. 319), em seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Agora, “a obsessão do documentário de mostrar apenas o verdadeiro tornou-se suspeita” (PAVIS, 2017, p. 321) e o teatro documentário torna-se “mais poderoso se misturado a outros meios, sobretudo o poder de atração de uma história bem contada com personagens às quais o espectador pode se identificar” (PAVIS, 2017, p. 321).

Para nos atentarmos à produção teatral brasileira, o Grupo Carmin, que iniciou seus trabalhos em janeiro de 2007 em Natal (RN), tem ganhado cada vez mais visibilidade no cenário teatral contemporâneo, atuando – segundo o argumento dos próprios integrantes⁴ – com uma linguagem marcadamente documentária. Atualmente o grupo conta com um

⁴ Os integrantes em 2007 eram Henrique Fontes, Quitéria Kelly, Titina Medeiros. Atualmente, o Grupo conta com: Quitéria Kelly, Henrique Fontes, Pablo Capistrano, Pedro Fiuza, Mariana Hardi, Daniel Torres, Robson Medeiros e Mateus Cardoso.

repertório de cinco peças – *Pobres de Marré* (2007), *Jacy* (2013), *Por que Paris?* (2015), *A invenção do Nordeste* (2017) e *Gente de classe* (ainda em processo). Durante a pandemia de 2020, o grupo também lançou uma web série documental com versões audiovisuais das peças: *Por que Paris?*, *Jacy*, *A invenção do Nordeste* e *Gente de classe*. Na versão antiga do site de apresentação⁵, o grupo relata que o projeto inicial era trabalhar temas urbanos, provocando ao mesmo tempo o riso e a reflexão, o que levou a um trabalho de investigação de pessoas em situação de rua e visitas a postos de saúde, culminando no primeiro espetáculo, *Pobres de Marré*.

O Grupo Carmin se apresentava como uma trupe “que trabalha com Teatro, Memória e História através de documentos de vidas”⁶. Chama atenção a escolha pelo termo “documentos de vidas”, ou seja, abordam a história não somente através de documentos e registros tradicionais, mas também por narrativas e memórias, tanto pessoais quanto históricas, o que garante um novo olhar, uma nova maneira de contar o passado, articulando-os às narrativas pessoais. O teatro documentário, ainda que apresente a impressão de autenticidade – assim como os filmes documentários – garantida pela apresentação de documentos e registros, não deixa de ser uma enunciação, uma perspectiva adotada pelo dramaturgo, diretor, grupo, para representar um fato (cf. SOLER, 2013). Nesse sentido, poderíamos embasar inclusive esses pontos de vista narrativos a partir do que Ricoeur (2010) observa como a sua *tríplice mimesis*. Segundo a hermenêutica de Ricoeur, tendo como referência um conjunto de elementos simbólicos (*mimesis* I), as narrativas são elaboradas a partir da composição da intriga em função mediadora (*mimesis* II) e, por fim, recebidas na pós-compreensão (*mimesis* III). Nesse sentido, os elementos simbólicos (no caso, os documentos) podem ser articulados em diferentes narrativas conforme o sujeito narrativo – daí que, para Ricoeur, toda formulação precisa respeitar pressupostos éticos.

Em 2013, o grupo estreia *Jacy*, que obteve sucesso e percorreu o país no Palco Giratório em 2016. O processo de pesquisa teve início em 2010: a partir da descoberta de uma frasqueira, que seria de uma senhora chamada Jacy, o grupo leva à cena a questão

⁵ Página de apresentação do site <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019. Atualmente, o site apresenta a seguinte versão: “O Grupo Carmin desenvolve desde 2007 pesquisas em dramaturgia original a partir de uma escuta social aberta. Foi assim em *Pobres de Marré* (2007), quando a condição de mulheres em situação de rua nos bairros da Ribeira e Cidade Alta, em Natal, RN, capturou nossa atenção.”

⁶ Página de apresentação do site <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019.

“do abandono dos idosos, as crises políticas e o crescimento desenfreado das cidades”⁷. A frasqueira encontrada pelo ator Henrique no meio da rua carrega em si várias possíveis memórias, potencializando o desdobramento narrativo da peça, em que os atores – Quitéria e Henrique, que usam seus nomes próprios no espetáculo – vão se embrenhando. A manutenção dos nomes reais dos atores contribui para a impressão de autenticidade do teatro documentário, a história e memória dos atores se emaranham na biografia ficcionalizada de Jacy, além da apresentação/inserção de dados históricos, documentos e imagens retiradas da realidade. Dividido em dezessete movimentos, o espetáculo se inicia com os atores narrando o encontro da frasqueira e a decisão de “criar uma ficção com cara de realidade” (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 37).

Para compreender os meandros dessas memórias na estrutura dramaturgica da peça, vamos nos embasar na formulação “drama-da-vida”, de Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 42), que busca representar não um acontecimento, mas o drama “da vida inteira”, caracterizado, segundo o teórico, por uma mudança de *medida*: “uma modificação profunda no ritmo interno do drama”, mas também por um “alargamento considerável da extensão, da amplitude diegética do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 43). É a partir de alguns desses pontos fundamentais, na articulação entre dramaturgia, memória e história, que nos voltamos agora a compreender as camadas narrativas e das memórias em *Jacy*.

As memórias da frasqueira

A narrativa do espetáculo conta a história de Jacy, uma mulher que nasceu em 1920 na cidade de Ceará-Mirim e depois se mudou para Natal, onde se formou em Psicologia e conheceu um capitão americano, Harry, por quem se apaixonou. Jacy mudou-se para o Rio de Janeiro no início dos anos 50 e tornou-se funcionária pública. No Rio, Jacy vivencia o golpe militar de 1964, torna a escrever cartas para Harry, que volta para o Brasil, e acabam por se casar. O relacionamento acaba, Jacy se aposenta e volta para Natal em 1988. Na Cidade do Sol, ela passa a morar em uma rua movimentada, auxiliada por sua cuidadora Sara e o enfermeiro Marcos, mantendo contato com seu irmão Luiz até o dia em que ele faleceu. Em 2010 Jacy falece, mas nenhum familiar compareceu a seu enterro, apenas um casal de vizinhos, Sara e sua família.

⁷ Página de apresentação do site <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019.

Em um primeiro momento, a fábula assim sintetizada parece linear e simples. No entanto, o que vemos na elaboração da peça é a justaposição dos relatos pessoais, dos fatos históricos, das cartas escritas por Jacy e dos objetos encontrados na frasqueira, que evocam diferentes tipos de memória e auxiliam na construção de três níveis narrativos: a história imediata, com o fato de o grupo encontrar a frasqueira e dar início ao seu processo criativo; a própria história pessoal de Jacy, acima resumida, que perpassa toda sua vida; e, por fim, o contexto histórico brasileiro, tido como pano de fundo da narrativa principal mas que ganha também ares contemporâneos ao dialogar com o momento de produção da peça: as passeatas de junho de 2013.

A dramaturgia de Henrique Fontes e Pablo Capistrano pode ser lida sob a perspectiva do conceito de secundarização do drama moderno, conforme a reflexão proposta por Sarrazac em *Poética do drama moderno* (2017), conceito que se define em oposição ao caráter primário do drama convencional, descrito por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*. Ou seja, a secundarização se opõe à ilusão de que a ação dramática ocorre no momento da representação. Em *Jacy*, o drama-objeto representa a história de Jacy, pertencente a um passado já encerrado, enquanto Henrique e Quitéria seriam aquilo que Sarrazac denomina de “operadores do drama”, revelando a história de Jacy ao mesmo tempo que intervêm com suas experiências e memórias próprias.

Diferentemente do drama convencional, a peça não representa a história de maneira contínua: a história de Jacy não é representada no palco, mas sim narrada e entrelaçada a relatos, a memórias, a projeções, mesclando-se à primeira camada narrativa, composta pela história da criação da peça. Os atores voltam no tempo para narrar o processo criativo a partir do encontro com a frasqueira e, após decidir contar a história de Jacy, narram todo o processo de investigação sobre quem era a dona da frasqueira. A partir do “Movimento 6: A origem de Jacy”, a peça se divide em fragmentos que relatam sua vida. Dessa forma, dentre as possíveis variações que o drama-da-vida ganha e que são propostas por Sarrazac – romance dramático, cena sem fim, drama em estações, crônica épica, fim de jogo e jogo de sonho – a dramaturgia do grupo potiguar se aproximaria da *crônica épica*, a crônica de uma vida inteira, que relata fatos do cotidiano da vida do protagonista, como se pode perceber pelos próprios títulos dos movimentos nos quais a peça é dividida: “Juventude = Guerra + Amor”, “Jacy muda de ares”, “A decepção amorosa e a volta para Natal”, “Jacy morre” etc. Entretanto, ao contrário do que acontece

em *Mãe Coragem*, de Brecht, exemplo utilizado por Sarrazac para ilustrar como o drama moderno parte de um grande acontecimento histórico para abordar o “pequeno mundo”, em Jacy percebe-se um procedimento inverso: a história íntima de Jacy, que acompanha sua trajetória de uma vida inteira, abre-se para os grandes eventos da história do Brasil e, em especial, do Golpe Militar, estabelecendo ao longo da peça um jogo entre a memória privada e a memória histórica.

Em outro momento de sua *Poética*, Sarrazac identifica o paralelismo entre o romance policial, que emergiu no final do século XIX, e os metadramas modernos, uma vez que ambos envolvem um processo investigatório: confissões, testemunhos, argumentações. Segundo o autor, nas obras de Pirandello (*Seis personagens à procura de um autor* e *Vestir os nus*), ou ainda em *A casa queimada*, de Strindberg, as personagens assumem o papel de investigadores e detetives. Sob outra faceta, mas não tão distante, o processo investigativo também está presente no teatro documental, conforme aponta Soler (2013, p. 138):

O ato de documentar, já com Piscator, adquire uma conotação investigativa, pois pressupõe que o documentarista tenha um olhar, compreendido aqui como ponto de vista, tentando perceber na realidade dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla.

Na peça, Quitéria e Henrique assumem esse papel de investigadores justamente para poder descobrir quais são as memórias da frasqueira que levariam à sua dona: a partir do cartão do motorista de táxi, conhecem Paulinho, o motorista que levava Jacy para a imobiliária, para o dentista e para o sacolão, e a descreve como “magrinha, branca, bem arrumada. Um pouquinho problemática, mas sempre muito correta” (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 40). Decidem então refazer o trajeto percorrido por Jacy e, no sacolão, conhecem Luiz, o embalador. Luiz apresenta-lhes Braga, que também ajudava Jacy e que fornece o contato de Sara, a cuidadora de Jacy. Dessa forma, os depoimentos acerca da imagem de Jacy que Paulinho, Luiz, Braga e Sara fornecem auxiliam na construção da personagem protagonista. Como se vê, aos poucos vai-se criando um mosaico de impressões e memórias.

A metateatralidade da peça assume seu ápice quando os atores evidenciam em cena o jogo entre realidade e ficção, quando colocam em destaque depoimentos e memórias pessoais, articulando um vaivém entre o que pode ser verdade ou o que pode ser ficção

que cria um emaranhado narrativo em que não importa mais o que é, neste caso, inventado ou não. O próprio grupo afirma em seu site que não há hierarquia entre ficção e realidade na construção de uma narrativa historiográfica:⁸

Mov. 4: Procurando Jacy

[...]

Henrique: Mas marcou um dia e uma hora para nos receber. Só que aí tem um problema: Sara nos contaria a história de Jacy ou a história que ela queria ou podia contar de Jacy?

Fiúza: Sara contaria a versão editada da história. Porque ninguém conta história nenhuma sem um pouquinho de edição.

Quitéria: Tipo no cinema.

Fiúza: Exato, porque aí entram fatos reais e um toque de ficção. (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 41)

Na cena seguinte, os atores narram como foi o encontro com Sara e encenam como se estivessem em um *set* de cinema, refazendo a cena algumas vezes e editando conforme o interesse do diretor: Henrique diz que Sara os recebeu com suco de goiaba, o que Quitéria – diretora da cena – contesta, ele muda para vitamina de banana, que também é refutado, por fim optando por suco de caju, o que Quitéria aprova por ser algo “regional”. Fica claro como detalhes podem ser editados de acordo com a intenção pretendida pelo autor ou diretor, que ocorre no espetáculo tanto na recepção da história de Jacy quanto no próprio formato adotado de documentário.

Assim como a fábula, o jogo com a memória é composto por camadas que estão presentes em toda a formulação dramaturgica. Os atores comentam os acontecimentos trazendo elementos pessoais de sua vida e, dessa forma, mesclam dois níveis narrativos: a história de Quitéria e Henrique na concepção da peça com a própria história da vida de Jacy. Logo no início, os atores narram lembranças próprias trazidas pelos objetos encontrados na frascadeira: o lenço faz Henrique se recordar de suas avós, enquanto a prótese dentária evoca um episódio com sua irmã mais nova. Já o pó compacto faz com que Quitéria se lembre de quando era criança e brincava com as roupas e maquiagem da sua mãe. Além disso, quando contam que Jacy volta para Natal no final de sua vida, Henrique se mostra indignado com a escolha, pois Natal não é uma cidade com muitos atrativos, o que Quitéria contesta, pois ele mesmo já fora embora de Natal duas vezes e decidiu voltar. Novamente seguindo as reflexões de Ricoeur (2010), nós nos constituímos

⁸ Página sobre a trajetória do grupo: https://www.grupocarmin.com.br/?page_id=77. Acesso em: 23 maio 2021.

enquanto sujeitos a partir da memória, e uma memória que nunca se compõe isoladamente, mas sempre na relação com o outro. Para tanto, a necessidade da narrativa, que se torna responsável por articular o si ao outro⁹. Aqui essa relação se articula entre as histórias do íntimo dos atores-personagens, a presença daqueles objetivos para a retomada da presença-ausente de Jacy e, por fim, a reconstituição dos fatos de um período histórico nacional.

Além das memórias pessoais (reais ou ficcionais, não se sabe) dos atores-personagens, o contexto histórico que acompanha a trajetória de Jacy irá compor o terceiro nível narrativo, na medida em que fatos e acontecimentos são trazidos à composição da fábula da peça. Essas memórias históricas servem tanto para conceder a impressão de autenticidade, pois relatam fatos que realmente ocorreram e que o espectador reconhece, como também muitas vezes estão expostas de forma irônica e mostram a perspectiva política do grupo:

Movimento 6: A origem de Jacy

Henrique: Naquele tempo Natal era uma fazenda iluminada. Cidade grande mesmo era Ceará-Mirim, Caicó, Mossoró. Cidades ricas que cresceram com o gado, o algodão e o açúcar. Natal era só aquela cidadezinha espremida entre o rio e as dunas. Como uma grande fazenda, o Rio Grande do Norte era um estado governado pelos coronéis: os de gado e algodão do sertão e os dos engenhos de açúcar do agreste. Era esse povo quem mandava e desmandava no estado. Ainda bem que mudou, né? (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 43)

Segundo Bergson (1999), em estudo realizado sobre a memória, nosso corpo percebe apenas aquilo que de alguma forma se mostra útil e as sensações provocadas pelas imagens que nos circundam provocam ações voltadas para o futuro. Acrescenta o filósofo que a lembrança deixa de ser latente e vem ao encontro da percepção presente, de maneira a fortalecê-la e estimulando reação futura. Assim sendo, o autor conclui que o papel do corpo é o de ligar presente ao passado visando uma ação futura:

No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista de uma ação final. (BERGSON, 1999, p. 209)

⁹ Tese defendida por Paul Ricoeur em *O si-mesmo como outro* (2014).

Ou seja, tomando isso como propulsor de alguma reflexão sobre a memória como instrumento de elaboração da dramaturgia, seria um modo de articular, em cena, as camadas temporais justamente por meio da memória e da evocação da presença física, registrada ali pelos atores-personagens, para refletir sobre o presente e projetar um futuro.

Com referência à relação entre passado, presente e futuro, Sarrazac, ao analisar o drama em estações, concebe o termo “mais-que-presente”, que seria fruto do que chama de “a grande conversão do teatro moderno”: a reversão do que seria o tempo linear “com o objetivo de criar um novo presente dramático, uma espécie de mais-que-presente que seja uma mescla, uma liga de presente, passado e futuro” (SARRAZAC, 2017, p. 114). Na dramaturgia do grupo Carmin aqui analisada, fica clara essa inversão: regride-se ao passado de Jacy com o intuito de criticar o presente e de algum jeito modificar o futuro, rompendo esse ciclo que se repete:

Mov. 13: Reencontrando o amor-capitão

[...]

Henrique: O clima era de medo. Tudo que fosse falado, cantado, expresso abertamente por qualquer um contra o governo, gerava uma reação de perseguição e aquele que se expressava tinha seu nome inserido na lista das *personae non gratae*. Ainda bem que mudou, né? (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 50)

A frase “Ainda bem que mudou, né?”, repetida em momentos-chave da peça, é um recurso frequentemente utilizado tanto no texto como em forma de projeção em cena para acentuar a ironia e enfatizar que os aspectos do passado continuam os mesmos. Outra passagem que funde o contexto político do passado com o presente é o momento em que Henrique segura cartazes representando as manifestações da época da ditadura e um deles está escrito “O gigante acordou”, frase repetida durante as manifestações de junho de 2013 no Brasil contra o governo da então presidente Dilma Rousseff.

É intrigante observar que, embora Bergson defina o corpo como o responsável por esse elo entre presente, passado e futuro, a protagonista, Jacy, se faz presente apenas pela memória, e temos portanto uma presença-ausente – ou um corpo ausente. As únicas presenças físicas são dos atores-personagens: Henrique, Quitéria e Fiuza (responsável pelas projeções). Com exceção da cena em que conversa com seu irmão ao telefone, a personagem principal é representada apenas de maneira indireta: por meio de leituras de cartas, do seu diário ou por meio de projeções e áudios nos quais Quitéria, saindo de seu

estado atriz-personagem, representa cenicamente a personagem de Jacy. Assim, a rememoração da vida da personagem, a construção do mais-que-presente, é de certa maneira terceirizada: Quitéria e Henrique, enquanto operadores do drama, intercalam-se em monólogos narrativos, o que Sarrazac identifica como outra forte característica do drama moderno e contemporâneo.

No que tange ao texto cênico, a projeção se mostra fundamental para ilustrar a cena e trazer memórias do passado: fotos da cidade de Natal antigas são projetadas enquanto os atores descrevem como era a cidade, bem como os objetos encontrados na frasqueira e elementos que auxiliam na caracterização dos personagens: o ray-ban estilo Reginaldo Rossi e fotos de figuras públicas, como de Tony Ramos, ilustrando a cara do embalador Braga, compõem um jogo de brincadeira entre realidade e ficção. Ao final da peça (Movimento 17) os atores fazem um círculo com o ventilador e simulam a tempestade do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, analisado por Walter Benjamin, citado no mesmo movimento: os papéis que seriam as cartas escritas por Jacy se esvoaçam, representando como a memória também pode se perder e esvoaçar-se.

Dramas das vidas documentadas

Quais são os vestígios da memória? O que pode uma frasqueira conter de memória? Como articular essa memória em narração? *Jacy* dialoga com questões bastante contemporâneas, mas um tempo hodierno que não se esquiva do seu passado jamais. Aqui, ao articular todos os fatos recolhidos em fragmentos narrativos, em uma projeção palimpséstica, ao mesmo tempo que o grupo assume uma postura crítica e bem marcada em relação aos fatos históricos, na composição da narrativa histórica, apontam conscientemente para o quanto esses discursos podem e são manipulados costumeiramente. Haja vista todas as situações contemporâneas de ponderações de fatos históricos passados, recorreremos a Ricoeur para lembrar e salientar a necessidade de que, ao formular narrativas, os sujeitos narrativos estejam conscientes de sua postura ética no costurar dos elementos simbólicos.

A partir da análise realizada, é possível identificar em *Jacy* o uso da memória na dramaturgia como elemento de construção do mais-que-presente, na intenção de ligar o futuro ao passado, promovendo de alguma forma uma reação – ainda que seja a reflexão

provocada no espectador – que seja consoante com a perspectiva crítica adotada pelo dramaturgo do teatro documentário. O grupo, com seu espetáculo, chama seu espectador à ciência do que já aconteceu e que se espera não se repetir, fazendo-o não de forma desarticulada da ficção e do jogo ficcional que ocorre na cena, mas justamente busca compreender o espetáculo a partir da junção entre o que deve ser lido como realidade factual da história do país e o que pode ser ficcionalizado no âmbito privado e poético do cotidiano simples de uma jovem sonhadora.

Nesse sentido, a partir de um simples objeto, uma frasqueira, a peça coloca em cena dois dramas concomitantes: o drama-da-vida de Jacy, que se passou de forma mais ou menos comum, mas nem por isso menos lírica; e o drama da história política recente do Brasil, que já vivenciou e tem vivenciado tantos impropérios, em movimentos atuais que se assemelham ao de *Angelus Novus*: um olhar assustado para a catástrofe de seu passado (e presente). De todo modo, a exemplo do quadro de Paul Klee, reconhecemos na peça um tanto de realidade e um pouco de abstração.

Por fim, mas não menos importante, o grupo aqui dialoga com o teatro documentário porque retoma a vida dessa protagonista ausente por meio de uma investigação que recolhe relatos, documentos e cartas, os quais auxiliam na construção do contexto político da época de Jacy e que, conforme ressaltado de maneira irônica ao longo do texto, em muitos aspectos permanece o mesmo, ainda que tenham se passado em torno de 80 anos. Ao se levar em consideração que a peça estreou em 2013, antecedendo ano eleitoral, é possível especular que a intenção do grupo era provocar a crítica à sociedade brasileira e lançar os espectadores a uma postura consciente diante das eleições. Curioso que, a despeito desses objetivos assumidos pelos sujeitos narradores/atores-personagens, a peça continua a provocar a atualização do debate acerca de nossas experiências memorialísticas (pessoa, histórica ou coletiva).

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FONTES, Henrique; CAPISTRANO, Pablo. Jacy. In: FONTES, Henrique et al. **Década Carmin**. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.

GRUPO CARMIM. **Grupo Carmim**. O grupo/História. Disponível em: <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019.

GRUPO CARMIM. **Grupo Carmim**. O Carmin/Trajatória. Disponível em: https://www.grupocarmin.com.br/?page_id=77. Acesso em: 23 maio 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de performance e do teatro contemporâneo**. Trad. J. Guinsburg; Marcio Honorio de Godoy; Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Tomo 1. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

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

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 130-143, 15 dez. 2013.

Submetido em: 25 maio 2021

Aprovado em: 05 jul. 2021



Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [segunda parte]¹

Narrator and character: for a theory of epic text and epic spectacle from the Brazilian practice [second part]

Fernando Marques²

Resumo

As concepções de teatro épico divulgadas durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, parecem não ter considerado plenamente a prática teatral no país, apoiando-se sobretudo em realizações internacionais. As peças e espetáculos teatrais ligados ao estilo épico então inventaram maneiras novas de estruturar histórias e de propô-las ao público, maneiras essas que ultrapassaram os modelos consagrados. Podemos buscar articular, hoje, uma teoria do épico a partir da prática brasileira, seja a dos anos 1960 e 1970, seja a de nossos dias. Nesta segunda parte do artigo, analisamos cinco peças representativas, encenadas entre 1965 e 1979, e buscamos aproximá-las de realizações recentes.

Palavras-chave: Teatro épico. Teatro brasileiro. Teoria teatral.

Abstract

The concepts of epic theater disseminated during the 1960s and 1970s, in Brazil, seem not to have fully considered theatrical practice in the country, relying mainly on international achievements. The plays and theatrical shows linked to the epic style then invented new ways of structuring stories and proposing them to the public, ways that went beyond the established models. We can seek to articulate, today, a theory of the epic based on Brazilian practice, whether that of the 1960s and 1970s, or that of current theater. In this second part of the article, we analyze five representative plays, staged between 1965 and 1979, and seek to bring them closer to recent achievements.

Key words: Epic theater. Brazilian theater. Theatrical theory.

¹ A primeira parte encontra-se publicada em *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 4, n. 2, p. 181-200, 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1378/911>.

² Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, escritor e compositor. Publicou, entre outros livros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato* (adaptação em verso e canções de *Woyzeck*, de Büchner), *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa*, encenada em Brasília (2019). E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

1. Prévias

Na primeira parte de “Narrador e personagem”, percorri aspectos porventura essenciais de *Teatro político*, livro de Erwin Piscator (1893-1966), e abordei peças de Bertolt Brecht (1898-1956): *A alma boa de Setsuan* (o primeiro texto do autor a ser encenado profissionalmente no Brasil, em 1958), *Mãe Coragem* e *Galileu Galilei*. Piscator e Brecht, esse último sobretudo, influíram largamente no teatro brasileiro dos anos 1960 e 1970.

Agora, nesta segunda parte, examino peças e espetáculos brasileiros buscando perceber, nessas obras, traços originais que já não se podem reduzir à presença brechtiana ou à de outras fontes. Comento *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, *O rei da vela* e *Rasga coração*. Como se vê, privilegio os musicais. Ao final do artigo, menciono textos e montagens recentes, com o intuito de ilustrar a efetividade daqueles traços.

A intenção é a de recensear recursos e resultados que, tendo sido criados ou recombinaados no país, possam levar a uma teoria do épico à maneira local, historicamente motivada e passível de se verificar além das décadas de origem, como a aproximação com obras posteriores pretende assinalar.

2. Farra épica: *Zumbi*

2.1 Um pouco de história

Os gêneros ou subgêneros tradicionais das revistas e das comédias cantadas influem sobre o teatro musical politizado que se faz no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Lembremos rapidamente alguns dados acerca da *revista* e da *comédia musical*.

A voga das revistas de ano, proveniente da França, havia chegado a Portugal com *Lisboa em 1850*, peça de Francisco Palha e Latino Coelho que estreia na capital portuguesa em janeiro de 1851. O gênero cômico-musical das revistas repassava os acontecimentos do ano anterior em suas respectivas cidades: Paris, Lisboa, Rio de Janeiro.

A primeira obra desse formato no Brasil chamou-se *As surpresas do senhor José da Piedade*, texto de Figueiredo Novaes encenado em janeiro de 1859, no Rio. Fatos políticos, sucessos de teatro, escândalos, epidemias, modas e mazelas urbanas: tudo era assunto para as velhas revistas, que se organizavam por colagem, isto é, segundo cenas ou quadros relativamente independentes entre si.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

As revistas vão se afirmar plenamente nos hábitos culturais do Rio de Janeiro mais tarde, com o êxito de *O mandarim*, peça de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio levada à cena em 1884. Depois das revistas de ano, virão as revistas carnavalescas e, finalmente, as feéricas, de acordo com a divisão proposta por Neyde Veneziano³.

Outro subgênero do teatro cantado é a comédia musical, que privilegia o enredo – enredo esse que nas revistas pode ser tênue, mero pretexto para repassar episódios do ano que acaba de terminar (ou, nas carnavalescas, para apresentar canções; ou ainda, nas feéricas, para exibir elenco e cenários exuberantes).

Exemplo clássico de comédia musical ou “comédia-opereta”, como seu autor a chamou, é *A capital federal*, de Arthur Azevedo, que estreou em 1897 (seria reencenada por Flávio Rangel em 1972). A crítica de costumes leve e bem-humorada, assumindo por vezes tonalidade conservadora e sentenciosa, era uma característica das revistas e comédias.

Esses espetáculos refluem nos anos 1950, o que coincide com o aparecimento de nova geração de autores e atores, justamente a geração que iria escrever e interpretar o teatro musical e político. Essa leva de artistas inclui Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, ao lado dos quais vão atuar colegas mais velhos como Paulo Autran.

2.2 A peça e suas fontes

Arena conta Zumbi, texto de Boal e Guarnieri encenado com o elenco do Teatro de Arena sob a direção de Boal, estreia a 1º de maio de 1965, em São Paulo⁴. Pertence à última das quatro fases nas quais Augusto Boal dividiu a trajetória do Arena, a dos musicais⁵.

³ Neyde Veneziano publicou livros importantes sobre o gênero: *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991; 2ª edição: SESI-SP, 2013) e *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* (Campinas: Editora da Unicamp, 1996). Outro pesquisador desse campo é Delson Antunes, autor de *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil* (Rio de Janeiro: Funarte, 2004).

⁴ Houve outra montagem de *Arena conta Zumbi* (ou *Arena conta: Zumbi*, com dois pontos após o verbo) naquele ano, que estreou a 8 de outubro, no Rio de Janeiro, com direção de Paulo José e direção musical de Dorival Caymmi Filho (em São Paulo, o diretor musical fora Carlos Castilho). “Não se trata de um simples remonte, mas [de] um espetáculo inteiramente novo”, informa-se no volume com a peça, publicado na ocasião do espetáculo (sem indicação de editora). Dos seis atores, entre eles Milton Gonçalves, apenas Dina Sfat participara da montagem paulistana. Em São Paulo, ao lado de Dina: Anthero de Oliveira, Chant Dessian, David José, Lima Duarte, Marília Medalha, Vanya Sant’Anna e Guarnieri.

⁵ As quatro fases da companhia, de 1956 a 1967, foram a do realismo, apoiada em autores estrangeiros (John Steinbeck, Sean O’Casey); a da “fotografia”, de tendência naturalista, que nasce com *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, em 1958, etapa em que se lançaram vários autores brasileiros (Vianna Filho, Roberto Freire, Francisco de Assis, Benedito Ruy Barbosa) em decorrência do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (1958-1961); a fase da nacionalização dos clássicos (Maquiavel, Lope de Vega, Martins Pena, Molière) e, por fim, a dos musicais, na qual se incluem *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

A ensaísta Cláudia de Arruda Campos, em *Zumbi, Tiradentes* (livro de 1988), percebe ligações entre *Zumbi* e as revistas que se fizeram no Brasil de décadas anteriores. Cláudia assinala ainda as influências exercidas pelas ideias de Piscator e Brecht sobre o trabalho.

A topicalidade, “alusão a costumes e a acontecimentos próximos”, típica das revistas, ressurgiu em *Zumbi*. Esta peça, no entanto, ultrapassa as revistas quanto ao comentário da realidade. Mais do que a simples referência ao cotidiano e a episódios atuais, texto e espetáculo do Arena praticam a análise política, aponta a ensaísta (CAMPOS, 1988, p. 83; 85).

Tais fontes – a tradição brasileira dos musicais e o teatro de agitação política feito na Europa – alimentavam, já em 1960, dois espetáculos que se podem considerar pioneiros do musical participante no país.

São eles *Revolução na América do Sul*, texto de Augusto Boal encenado por José Renato, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, texto de Vianna Filho encenado por Francisco de Assis, ambos de 1960. Há relação entre *Zumbi* e essas peças e montagens, cinco anos anteriores: a liberdade épica propiciada pelas canções e pelo uso (constante ou eventual) do verso, a dispensa da verossimilhança, a comicidade; a maneira lúdica, enfim, de apresentar as histórias.

Recorde-se o que afirmava Gianfrancesco Guarnieri sobre “a magia do ‘conta’”, em entrevista a Fernando Peixoto, conforme trecho reproduzido na primeira parte deste artigo. A flexibilidade épica dos musicais do Arena inspirava-se nesta “magia”: “Você pega três atores numa sala de visitas e se eles quiserem eles contam a história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia” (GUARNIERI em PEIXOTO, 1978, p. 110).

2.3 Rodízio nos papéis

O quilombo de Palmares existiu por cerca de 100 anos, do início ao final do século XVII. Situava-se em local hoje correspondente ao município de União dos Palmares, na Serra da Barriga, em Alagoas, região então pertencente à capitania de Pernambuco.

O tom sério e o cômico, irreverente, se alternam para representar o que foi Palmares e o que foram os esforços para ampliá-lo e defendê-lo, propondo paralelo com a situação brasileira no pós-64. Ironia e sátira dirigem-se aos senhores brancos e ao sistema escravista, assim como, por analogia, aos donos do poder em 1965.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

A história do líder e patriarca Zambi, fundador do quilombo, de seu neto Ganga Zona e de seu bisneto Ganga Zumba, o Zumbi, nos é apresentada tanto mediante narração quanto por cenas de tipo dramático. Temos a perspectiva coletiva, coral, já na primeira música; a presença do Cantador, interpretado por diversos atores ao longo do espetáculo; e cenas em chave dramática, dialogadas.

Os atores revezam-se nas personagens, evitando a associação das figuras a intérpretes específicos. Com isso, pretende-se dissolver a empatia, a entrega emocional dos espectadores à cena, conforme a sugestão brechtiana.

Canções em vários estilos comparecem a *Zumbi* (o baião, o samba), compostas por Edu Lobo em parceria com os dramaturgos. O baião de abertura estabelece a perspectiva coletiva e épica da peça. As duas primeiras estrofes:

O Arena conta a história
pra você ouvir gostoso,
quem gostar nos dê a mão
e quem não, tem outro gozo
Quem gostar nos dê a mão
e quem não, tem outro gozo

História de gente negra
da luta pela razão,
que se parece ao presente
pela verdade em questão:
pois se trata de uma luta
muito linda na verdade:
É luta que vence os tempos,
luta pela liberdade! (BOAL; GUARNIERI, 1970, p. 31)

Encontramos na peça, em primeiro plano, o propósito da revisão histórica, com a volta a episódios que a historiografia convencional negligenciou. Invertem-se os sinais ideológicos, e os eventos de rebeldia passam de negativos a positivos – ou exemplares. O segundo mote, talvez mais importante, ainda no plano dos temas, consiste no estímulo à resistência ao regime autoritário, sublinhando-se o tempo presente.

As analogias propostas – entre Palmares, no século XVII, e o Brasil dos anos 1960 – correm, entretanto, o risco de falsear os conteúdos, tornando-os a-históricos. É o que afirmam as pesquisadoras Cláudia de Arruda Campos (1988) e Iná Camargo Costa (autora de *A hora do teatro épico no Brasil*, livro de 1996). O largo período figurado no enredo estaria em descompasso com o seu modelo contemporâneo, imediato, este limitado aos poucos anos do período pré-64.

Outras restrições se fizeram, como a de Décio de Almeida Prado que, em crítica de 1965 recolhida em *Exercício findo*, viu “maniqueísmo” em *Zumbi*, embora reconhecendo tratar-se de “um espetáculo agressivo e inteligente” (PRADO, 1987, p. 66-68).

Do ponto de vista formal, devemos destacar a combinação de procedimentos – o dramático, o narrativo, o descritivo, este nas imagens (*slides*) que ilustram as falas sobre os instrumentos de tortura usados contra os escravos, quando a montagem evoca Piscator, logo no início da história. Somam-se a esses processos a música que empresta pulso ao trabalho (há gravação de *Zumbi*) e os movimentos plásticos, que podemos adivinhar ao ver as fotos do espetáculo.

Fotografia 1 – *Arena conta Zumbi* (São Paulo, 1965).

Imagem do elenco incluindo Lima Duarte (de costas) e Dina Sfat (de perfil).



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc. Foto: Derly Marques.

Tais procedimentos seriam disciplinados, de certo modo contidos, e tornados sistema dois anos depois em *Arena conta Tiradentes*. A sistematização operada em *Tiradentes* restringiria a liberdade anárquica de *Zumbi* – aliás, visava mesmo fazê-lo.

Pretendo ressaltar, no texto e no espetáculo de 1965, justamente o alargamento dos limites temporais e espaciais, além de sublinhar a natureza, digamos, coletiva das personagens.

Em *Mãe Coragem*, a história abrange 12 anos; em *Galileu*, dilata-se por três décadas. Em *Zumbi*, alcança perto de um século, sendo que nas peças de Brecht (sobretudo nessa última) acompanhamos a trajetória de um indivíduo (embora com ressonância social ampla); na do *Arena*, a de toda uma população, sumariamente figurada. Há alguma ênfase no trio de heróis em *Zumbi*, mas boa parte da atenção dos dramaturgos centra-se na gente anônima de Palmares. A comparação entre as obras não implica juízo de valor, mas assinala traços singulares na peça brasileira.

No plano do espaço, percorremos os navios negreiros a atravessarem o Atlântico; os ambientes palacianos; a proximidade dos amantes; o campo e o teatro de guerra nordestinos. Não há fronteiras: o palco é lugar onde *imaginamos ver* mais do que propriamente *vemos*, embalados por estímulos não miméticos.

Esses dados em si mesmos pareceriam pouco relevantes, apenas quantitativos. Mas o modo ágil como a peça caminha, saltando no tempo e no espaço sob o impulso das canções, mobilizando estilos teatrais diversos, revela-se esteticamente audacioso; ainda que a ousadia se mostre imperfeitamente consumada como ocorre, por vezes, em falas ou versos que podem soar banais. Há também o risco de excessiva fragmentação das ações.

O tratamento de tempo e espaço sob a *magia* narrativa, o rodízio dos atores nos papéis e as ações compassadas pela música superam, no entanto, o eventual risco de dispersão (ou podem fazê-lo, a depender da maneira de agenciá-los). Afinal resultam no que nos parece um feito do musical no país.

Zumbi permanece modelar ao menos pela ambição que exhibe, logrando contar a saga de Zumbi e seus descendentes, com a luta negra pela liberdade valendo por símile da luta contra a ditadura nos anos 1960⁶.

⁶ O diretor João das Neves (1934-2018), que havia integrado o Grupo Opinião, voltou ao texto do *Arena* em 2012, adaptando-o e encenando-o com elenco de artistas negros. Seu espetáculo (que não pude ver) parece ter-se dedicado mais a abordar a violência da escravidão do que a propor paralelos entre o século XVII e a atualidade. O diretor viu *Zumbi*, *Ganga Zona* e *Zumbi* como “grandes fundadores da nossa cultura”, considerando a peça de Boal, Guarnieri e Edu Lobo como “o primeiro musical brasileiro moderno”, segundo declarou ao jornal *O Globo* (em matéria publicada a 9/8/2012).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

3. Farra disciplinada: *Tiradentes*⁷

3.1 Caos criador

No segundo dos cinco “Artigos de Augusto Boal”⁸ que abrem a edição de *Arena conta Tiradentes*, o autor afirma:

Zumbi culminou a fase de ‘destruição’ do teatro, de todos os seus valores, regras, preceitos, receitas, etc. Não podíamos aceitar as convenções praticadas, mas era ainda impossível apresentar um novo sistema de convenções. (BOAL em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 23)

Um novo sistema é justamente o que Boal se dispõe a formular nesses artigos em que descreve o *Sistema do Coringa*. Ele recorda de saída como se davam as práticas cênicas em *Zumbi*, quando o novo método começou a ser gestado.

A primeira das quatro técnicas utilizadas no espetáculo de 1965 residia, conforme dissemos, na desvinculação de atores e personagens: todos os atores podiam interpretar quaisquer personagens.

O que levava a um segundo traço da encenação, o da perspectiva coletiva: reunidos, “os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores”. Todos se viam envolvidos com a peça na íntegra e não mais com “as minúcias psicológicas de cada personagem”. As figuras em *Zumbi*, que tendiam a emblemas ou tipos mais do que a retratos de indivíduos, facultavam isso.

Assim, em lugar de a história ser contada a partir das personagens, era veiculada por uma equipe de artistas que, segundo “critérios coletivos”, vinham dizer o que pensavam sobre ela (BOAL em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 25).

“A terceira técnica de criação de caos usada com êxito em *Zumbi* foi o ecletismo de gênero e estilo”, diz o ensaísta (em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 25). Drama e farsa dividiam espaço entre os gêneros mobilizados. Algo similar se dava com os vários estilos: o realismo e o expressionismo (ou cenas próximas a ele), por exemplo, eram trazidos ao palco de acordo com as necessidades de cada passagem.

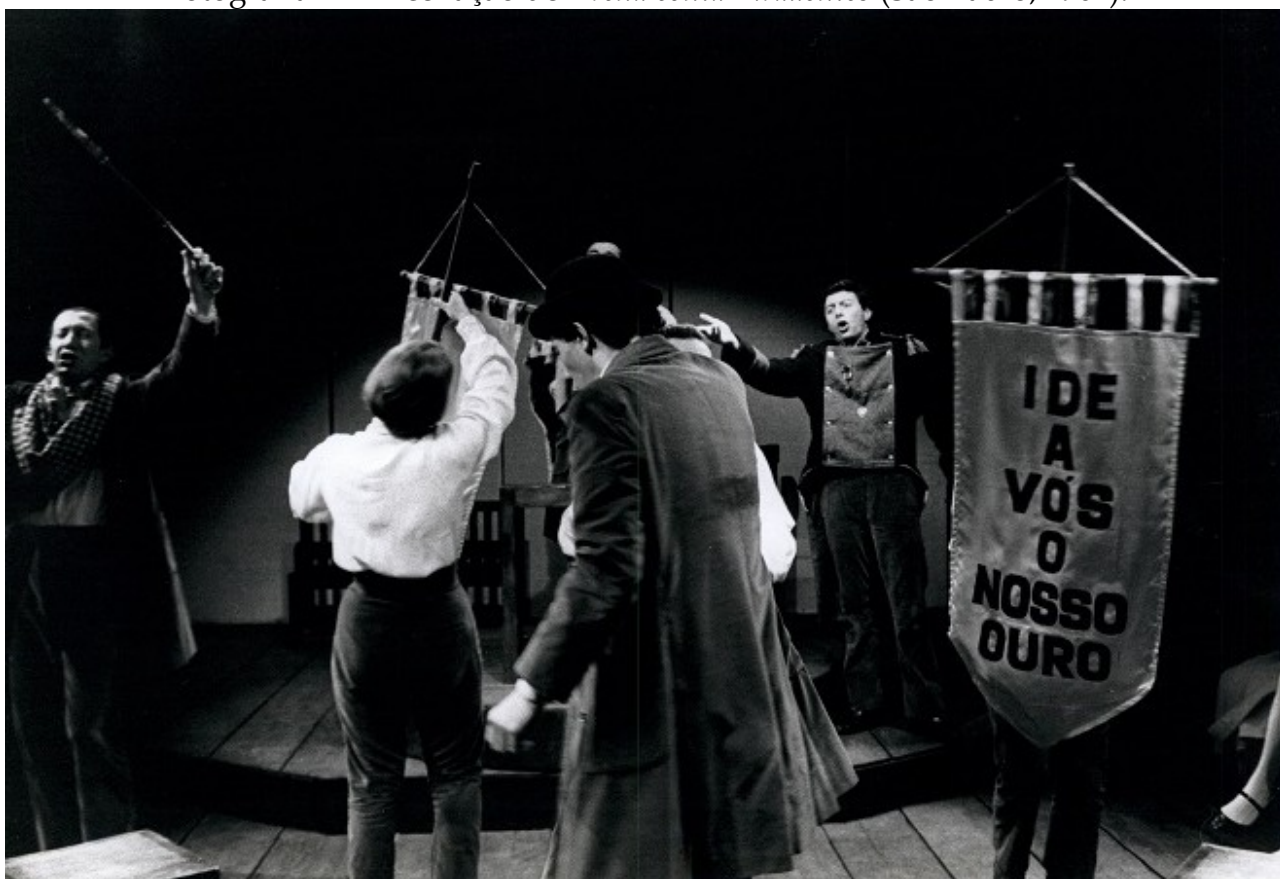
⁷ *Arena conta Tiradentes*, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, estreou a 21 de abril de 1967, em São Paulo, com o Teatro de Arena sob a direção de Boal. A direção musical coube a Theo Barros, com músicas de Barros, Gilberto Gil, Sidney Miller e Caetano Veloso. No elenco, Guarnieri, Renato Consorte, David José, Dina Sfat, Jairo Arco e Flexa, Vanya Sant’Anna, Silvio Zilber e Cláudio Pucci.

⁸ Mais tarde republicados em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, livro que teve a sua primeira edição em 1975 e diversas reedições.

“Em teatro, qualquer quebra desentorpece”, nota Boal, completando: “As regras tradicionais do *playwriting* americano receitam o *comic relief* como forma de estímulo. Aqui, obtinha-se uma espécie de *stylistic relief* e a plateia recebia satisfeita as mudanças bruscas e violentas” (em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 26).

Uma quarta e última técnica era a da música. Os poderes sugestivos das melodias e ritmos tornavam convincentes passagens que, sem o seu apoio, não teriam a mesma força de persuasão. Força lúdica, que prepara a plateia “para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música” (BOAL em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 26).

Fotografia 2 - Encenação de *Arena conta Tiradentes* (São Paulo, 1967).



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Um exemplo, segundo Boal, acha-se na ideia do “tempo de guerra” relativo a Palmares e seus inimigos, inapreensível sem as qualidades dinâmicas da música⁹ - no caso, uma das melodias de Edu Lobo (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 26).

⁹ Em livro de 1928, Mário de Andrade constata: “a música possui um poder dinamogênico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados de alma *sabidos de antemão*. E como as dinamogênias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável”. Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 41.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Essas quatro técnicas – dissociação de ator e personagem, perspectiva coletiva, variedade de estilos e uso persuasivo das canções – promovem a estética não realista de *Zumbi*, com matriz na *magia do “conta”*.

3.2 Rumo ao “particular típico”

Em *Tiradentes*, uma das questões importantes residia em conciliar aspectos *singulares* e *universais*, no que Boal parecia ecoar ideias do filósofo e crítico literário húngaro Georg Lukács (1885-1971), autor de *Introdução a uma estética marxista* (1978). Vamos sumarizar essas ideias, quem sabe simplificando ou adicionando algo ao interpretá-las.

As categorias do singular, do particular e do universal procedem da realidade, são inerentes a ela, e o filósofo as mobiliza para a análise estética.

Os universais, os conceitos, contrapõem-se às singularidades, às materialidades concretas, que seriam irreduzíveis a generalizações; mas se encontram com essas singularidades na categoria mediadora do particular – ou particular típico.

Aqui se diferenciam a mera reunião dos traços característicos – de um fenômeno, personagem ou situação – como a teriam praticado autores naturalistas, de um lado; e a exata captação das relações entre as instâncias conexas de fenômeno e essência (constituintes da realidade), de outro. Lukács identificava essa dedução precisa da vida social em grandes realistas como Balzac e Tolstói.

Os pressupostos aqui são, primeiro, o de que a realidade não se esgota em suas aparências; portanto, não basta enumerá-las e descrevê-las para lograr representar o real. Segundo, essa captação das relações “concretas” entre os fenômenos e sua essência exigiria, do artista, considerar a base material dos fatos (vale dizer: a sua base socioeconômica), embora sem se ater apenas a ela.

O que se pode ilustrar com o movimento dos indivíduos em sociedade: estes não podem fugir àquela base, pois sua classe e sua época os condicionam; mas, ao mesmo tempo, não se acham inteiramente determinados por elas, se é certo que há ou pode haver margem subjetiva para as suas decisões. Assim, será preciso valorizar também o único, o irrepetível¹⁰.

As grandes obras de arte representam essa dupla condição – a de nossa relativa liberdade – e a encarnam em personagens típicas, sintéticas de um momento histórico ou

¹⁰ Em “Pequeno órganon para o teatro”, Brecht a certa altura reconhece “o ser vivo, o próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante” (BRECHT, 2005, p. 144).

mesmo das tendências de uma civilização. *Antígona*, *Hamlet*, *Quixote* o ilustram exponencialmente.

Voltando ao caso específico do Teatro de Arena, aquelas ideias se traduzem do seguinte modo. A segunda fase do grupo, a da “fotografia”, foi pródiga em singularidades, com peças como *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*. Já a terceira etapa, a da nacionalização dos clássicos, terá sido rica em abstrações ou generalizações, com *A mandrágora*, por exemplo. O diretor entende ser preciso ultrapassar a ambas.

A fase dos musicais viria então fazer a síntese. *Zumbi* iniciou esse movimento de síntese mas, segundo Boal, não o completou, porque traços singulares e imagens universais conviviam no mesmo espetáculo sem se casar de todo. *Tiradentes*, enfim, tentará realizá-la.

3.3 Coringa conta *Tiradentes*

Uma das diferenças relevantes entre um espetáculo e outro acha-se na dissociação entre ator e personagem, mais restrita na montagem de 1967. Agora, já não se concede aos atores a possibilidade de todos representarem quaisquer personagens.

O elenco dessa vez está disposto em dois grandes grupos, o coro deuteragonista e o coro antagonista, e só no interior de cada um desses grupos os atores assumirão mais de uma personagem. O exemplo dado aqui é o de *Hamlet*, com o príncipe protagonista e seus aliados, os deuteragonistas Horácio, Marcelo, o Fantasma do rei Hamlet, sendo os oponentes o rei Cláudio, a rainha Gertrudes, Laertes, Polônio.

A perspectiva pela qual se narra a história permanece coletiva, naturalmente, mas aqui essa perspectiva será expressa pelos coros (o dos Operários, o dos Soldados) e, sobretudo, pela figura móvel do Coringa. A estrutura de elenco se completa com a orquestra coral, que traz “violão, flauta e bateria”.

Narrador e comentarista, o Coringa exerce o papel de mestre de cerimônia e pode ocupar por instantes o lugar de qualquer das personagens – é o único apto a fazê-lo. Porém, nos demais momentos, mantém-se completamente exterior à história. No dizer de Boal, o Coringa é quase sempre “paulista de 1967” e nessa condição se dirige ao público nas Explicações, quando expressa sem disfarces a opinião do grupo, ou nas Entrevistas.

Explicações sobre o andamento e sentido da história e entrevistas com as próprias personagens da peça correspondem a itens da estrutura proposta, distribuída “em sete

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

partes principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação”. *Tiradentes* divide-se em dois tempos, equivalentes a atos, por sua vez divididos em episódios. Cada episódio reúne várias cenas.

É o Coringa¹¹ quem relaciona os estilos diversos, que continuam a valer em *Tiradentes*, mas de modo menos fragmentário que em *Zumbi*. No início da peça, temos o tom solene e exortativo da canção cuja primeira estrofe diz:

Dez vidas eu tivesse,
Dez vidas eu daria.
Dez vidas prisioneiras
Ansioso eu trocaria
Pelo bem da liberdade,
Nem que fosse por um dia.
(BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 58)

Logo depois, faz-se a leitura da sentença imposta ao protagonista, o que lança no passado a trama a ser apresentada. O Coringa dirige-se ao público: “Esta foi a sentença. Nós vamos contar a história do crime”. Ele então expõe as intenções do espetáculo em prosa direta, afastando-se da atmosfera anterior: “O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o de ideia, ideia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 60).

Pouco adiante, vem a cena farsesca que nos mostra Cunha Meneses, governador das Minas, ladeado por um clérigo e duas mulheres de boa vontade, os três submissos ao mandatário, em diálogo com personagens que surgem como que em desfile, à maneira dos espetáculos de revista. Então aparecem Domingos de Abreu, padre Rollim, depois o jurista e poeta Tomás Antônio Gonzaga; os dois últimos, adversários do governador.

Meneses será substituído pelo visconde de Barbacena, encarregado de acionar a Derrama contra os mineiros, impostos extorsivos com os quais a Coroa portuguesa pretendia sangrar a Colônia e resolver problemas de caixa. A ameaça da Derrama precipitou os acontecimentos: sucedem-se os preparativos para a Conjura, a delação de Silvério dos Reis e a prisão dos conspiradores, dos quais o único a ser condenado à morte foi Tiradentes. O enredo avança de modo mais orgânico que no texto anterior, embora também aqui o evoluir dramático admita interrupções.

¹¹ Vale recordar as palavras de Décio de Almeida Prado na ocasião da estreia, já citadas na primeira parte deste artigo: “Gianfrancesco Guarnieri, narrador e personagem, dá o tom do espetáculo, estabelece a relação entre os diferentes registros, percorrendo-os com impressionante afinação e versatilidade. É o *meneur de jeu*, o eixo em torno do qual o espetáculo gira” (PRADO, 1987, p. 170).

3.4 Razão versus mito

Houve a tentativa de criar uma grande personagem com Tiradentes, objetivo atingido em certa medida. O que fragiliza a peça é talvez o que os autores mais valorizaram: as intenções exortativas e didáticas. O texto comunica-se conosco na condução da história pelo Coringa, com a liberdade que se condensa nessa figura. É como se esse narrador-personagem atualizasse a magia do “conta” de Gianfrancesco Guarnieri, agora disciplinada pelo filtro lógico próprio a Augusto Boal.

Há problemas em torno do protagonista em *Tiradentes*, apontados pelo crítico Anatol Rosenfeld no artigo “Heróis e coringas” (em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, livro de 1982). O estilo naturalista, utilizado na composição do Alferes, seria inadequado à intenção de criar uma personagem mítica e de fazê-lo visando à empatia. Esse estilo,

por felicidade, não rende suficientemente dentro do contexto da peça, dentro da concepção dramaturgica do herói Tiradentes e dentro dos limites do Teatro de Arena. [...] A peça, neste ponto, resiste galhardamente à teoria. Funciona apesar dela (o que por vezes ocorre também no caso de Brecht). (ROSENFELD, 1982, p. 23)

O crítico pretende sublinhar não apenas o aspecto dramaturgico, a questão estética e técnica – isto é, os recursos usados na construção de uma figura emblemática e destinados à promoção de sentimentos de identificação, de adesão ao herói. Boal e Guarnieri queriam recuperar a empatia, que havia sido (parcialmente) recusada por Brecht, por julgá-la necessária ao momento político. Os reparos de Rosenfeld referem-se também a esse propósito.

O comentarista assinala, primeiro, a incompatibilidade entre o mito e as transformações desejadas:

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. [...] O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. Esta, certamente, não é a concepção do Nós do Teatro de Arena, concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico. As reservas mentais com que o herói foi concebido talvez expliquem as contradições apontadas. (ROSENFELD, 1982, p. 26)

A tentativa de compor uma peça épica em torno de uma figura de herói, dotada de propriedades dramáticas, declaradamente decorreu da atitude exortativa e didática assumida pelos autores. Embora ressaltando com ênfase que “a poética de Boal é um ensaio ímpar e completamente singular no domínio do pensamento estético brasileiro” (ROSENFELD, 1982, p. 38), o crítico afirma ainda: “A oferta do mito às ‘massas’ é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular” (ROSENFELD, 1982, p. 35). O zelo ideológico termina por subestimar a inteligência do público.

Os reparos não nos impedem de notar as conquistas de linguagem alcançadas pelos autores. Entre os elementos de estrutura mencionados acima, destaque-se por exemplo o das entrevistas, pelas quais a ação se suspende para ouvirmos personagens decisivas, fotografadas moral ou ideologicamente.

As réplicas de Silvério, no início do segundo tempo, por exemplo, ligam-se à suposta imprevidência ou falta de visão das esquerdas no pré-64, que o texto satiriza por analogia:

CORINGA – Então você não acredita mesmo nesse levante?

SILVÉRIO – Condições havia, mas agora não. Povo, que é o que resolve mesmo nessas horas, não se pode contar com ele. O povo não se reúne na casa do Ouvidor Gonzaga e muito menos na do Tenente-Coronel. E graças a Deus não vai mesmo. Já imaginou esse povaréu de mazombos tomando conta disso? Virgem Nossa Senhora, não quero nem pensar. Pois não estavam falando em libertar os escravos? Com o tempo, eles vão acabar falando de Reforma Agrária... (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 125)

O perfil de Tiradentes, em contraste, é desenhado sem qualquer ironia. O Alferes apresenta-se como homem tão idealista quanto destemperado, por vezes agressivo e temerário. Revela-se o oposto de intelectuais como Gonzaga; contrapõe-se igualmente aos demais integrantes da revolta frustrada, dados como irrealistas, hesitantes ou covardes. O protagonista exibe coragem, com o desapego à própria vida.

Entre os inconfidentes, estavam o tenente-coronel Francisco de Paula, o padre Carlos de Toledo e o também poeta Alvarenga Peixoto (que teria denunciado a própria mulher, Barbara Heliadora). Essas figuras foram submetidas a tratamento paródico que as diferencia de Tiradentes e ressalta as qualidades deste.

O grande tento da peça é, no entanto, a mobilidade do Coringa, que ordena a diversidade dos estilos unificando-os segundo o ponto de vista autoral ou coletivo, e o faz às claras, sem subterfúgios.

Esse proponente do jogo cênico ainda agora pode sugerir soluções às práticas épicas – e decerto encontra similares em tempos anteriores ou posteriores à década em que nasceu, seja nas revistas ou em espetáculos recentes. O Coringa sobrevive lépida e alegremente ao sistema para o qual foi inventado.

4. O *Bicho pega*

4.1 “Ponto fundamental”

A noção de *encantamento* ressalta no prefácio à comédia em versos *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, levada à cena pelo Grupo Opinião em abril de 1966, no Rio de Janeiro¹². O espetáculo esteve em cartaz no Rio por cinco meses, tendo sido depois apresentado em São Paulo. Nesse mesmo ano, o texto sairia em livro.

O prefácio, assinado pelo grupo, intitula-se “O teatro, que bicho deve dar?” e divide-se em três seções, que expõem “As razões políticas”, “As razões artísticas” e “As razões ideológicas” para a fatura da peça.

Havia dois anos que o país estava sob o chamado regime de exceção. Mas ainda se podia criticar o regime, no palco ou em livro, conforme se lê no prefácio. Por exemplo: “O atual Governo confunde ordem social com quietismo social. A ordem social, evidentemente, não se reduz à Limpeza Urbana, mão e contramão, Semana da Marinha, etc.” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

Os autores então defendem “uma ordem social aberta à própria modificação” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]). Pouco antes, haviam afirmado: “Como nenhum dos setores da população tem força suficiente para impor sua programação política, as transigências morais fazem parte mesmo da existência política” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

Dizem também que “o *Bicho* é um voto de confiança no povo brasileiro” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]), naquele momento em que o povo perdia seu direito a voto. A farsa de ambientação nordestina “procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando”

¹² O espetáculo foi dirigido por Gianni Ratto. O elenco incluía Vianna Filho, Agildo Ribeiro, Fregolente, Helena Ignez, Virgínia Valle, Sérgio Mamberti e Thelma Reston. A estreia se deu no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, a 9/4/1966.

(GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

Já nas “Razões artísticas”, a seguir, aparece a noção que gostaríamos de destacar. “A fonte é a literatura popular”, diz o Opinião (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]), ou seja, a tradição cômica (vem à lembrança *Como se fazia um deputado*, peça de França Jr., de 1882) e as histórias de cordel com seu gosto pelo extravagante. *O senhor Puntila e seu criado Matti* (1940), comédia de Brecht, também poderá ter sido uma referência¹³.

O grupo assinala: “A literatura popular e a grande literatura sempre tiveram um ponto fundamental em comum: a intuição da arte dramática como uma manifestação de encantamento, de invenção”. E arrisca, linhas adiante: “É o que Brecht repõe na literatura dramática: o encantamento” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

A afirmação pode parecer absurda, em se tratando de um dramaturgo e teórico que pôs em dúvida os procedimentos empáticos e valorizou os de distanciamento. Os autores do prefácio então explicam:

Mas quando falamos em encantamento, não estamos querendo dizer envolvimento passional [...] Com encantamento queremos dizer uma ação mais funda da sensibilidade do espectador que tem diante de si uma criação, uma invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade. (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio])

Não se busca o verossímil, mas palavras (as rimas têm às vezes efeito humorístico), imagens e situações que, pelo exagero cômico, pela deformação deliberada, nos dão a ver melhor os fenômenos a que aludem. Vamos percorrer brevemente a história de *Se correr o bicho pega*, colhendo exemplos que evidenciem o processo.

4.2 Personagem metamórfica

A cena de abertura traz o Bicho¹⁴, figura que alegoriza as dificuldades políticas, talvez o próprio Golpe de 64 – os autores haviam dito que “o bicho é o impasse” nas “Razões ideológicas” do prefácio. A personagem não reaparecerá, mas participa da cena inicial que, como acontece noutros musicais, resume o mote do texto. Em tom de farsa,

¹³ A peça de Brecht foi encenada pela primeira vez no Brasil nesse mesmo ano de 1966, no Rio de Janeiro, pela Cia. Carioca de Comédia, sob a direção de Flávio Rangel, conforme o livro *Brecht no Brasil: experiências e influências*, organizado por Wolfgang Bader e publicado em 1986. O texto aproveita um motivo cômico popular: Puntila é impiedoso quando sóbrio, mas generoso quando bêbado.

¹⁴ Foto do espetáculo, na edição de 1966, mostra dois atores vestindo acessórios que representam a cabeça de um animal (cavalo, burro), lembrando a arte dos mamulengos.

poeticamente, os autores procuram refletir sobre o impasse político vivido naquele instante. “Todos cantam” a melodia sóbria, mas que pode ter intenção paródica¹⁵:

Se corres o bicho te pega, amô,
se ficas, ele te come.
Ai, que bicho será esse, amô?
Que tem braço e pé de homem?
Com a mão direita ele rouba, amô,
com a mão esquerda ele entrega;
janeiro te dá trabalho, amô,
dezembro te desemprega;
de dia ele grita “avante”, amô,
de noite ele diz “não vá”!
Será esse bicho um homem, amô,
ou muitos homens será?
(GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 3)

Fotografia 3 – *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (Rio de Janeiro, 1966). Da esq. para a dir., os dois primeiros são Oswaldo Loureiro e Jaime Costa. O quarto ator é Jofre Soares.



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Havíamos ressaltado o efeito de encantamento, decorrente de “uma invenção” que colide com a imagem que o espectador faz da realidade, “mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade”. É preciso apontar ainda outro processo, associado

¹⁵ As músicas da peça foram compostas por Geni Marcondes e Denoy de Oliveira. Esta “Canção do bicho”, com letra de Ferreira Gullar, é a única das pertencentes a *Se correr o bicho pega* que sabemos ter sido gravada. Está em *Manhã de liberdade*, disco de Nara Leão, de 1966 (relançado em caixa com 14 CDs da cantora em 2013).

ao primeiro: a personagem a que se pode chamar *metamórfica*.

Um dos elementos *mágicos* da história apresentada na peça reside na qualidade, exibida pelos protagonistas Roque e Brás das Flores, de transformação permanente, de metamorfose constante, um pouco à maneira de Macunaíma. Observadas, embora, as diferenças entre as figuras da peça e a de Mário de Andrade: aqui não há ruptura absoluta, completa, com a verossimilhança. Mas a lógica elástica própria das comédias.

Assim, Roque, funcionário predileto do coronel Honorato “nesta aba do sertão” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 20), cai em desgraça com o fazendeiro quando lhe seduz a filha, Mocinha. A partir desse momento, foge ou se esconde por boa parte do tempo, multiplicando artimanhas para sobreviver e tirar as vantagens possíveis das circunstâncias, que se modificam velozmente. Brás das Flores, companheiro de aventuras e adversário eventual, é dotado de ética similar. Heróis pícaros, malandros.

Roque se disfarça em cego cantador, o que Brás das Flores também faz, e apanha quando o povo na feira descobre o embuste – de quebra, eles haviam furtado a carteira de José Porfírio, “que cuida da propriedade/ dum homem que admiro:/ o doutor Nei Requião” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 58), diz o Prefeito. Requião é o rival de Honorato, e as disputas relacionadas à eleição para o governo do Estado ajudam a enovelar a história.

Ao fim do primeiro ato, aparece o Matador, de nome Quincas Bonfim, que recebera encomenda de Honorato para executar Roque. Os dois se enfrentam, e a luta se dá por meio de dança, ao som de uma canção, de modo a fazer coincidirem os golpes e as tônicas poético-musicais.

Mas Roque leva a melhor sobre o assassino profissional, ex-vaqueiro que mudou de ofício porque matar “dá mais dinheiro” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 71). Quincas, entrado em anos, já não enxerga bem... Parodiando as convenções de melodrama, os dois descobrem as respectivas identidades no momento agônico: Roque é filho do Matador.

Estas notas breves sobre a primeira seção de *Se correr o bicho pega* podem dar ideia do ritmo vertiginoso que marca todo o texto. No segundo ato, vamos ver o herói cair nas graças de Zulmirinha, mulher de Requião, que a pedido da esposa o emprega em suas terras.

Ali, Roque vai estimular um pouco por acaso, à base de bom coração, o saque do armazém da fazenda pelo povo faminto das redondezas. É preso e, uma vez encarcerado, torna-se mártir e pretexto da campanha de Jesus Glicério, candidato ao governo estadual

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

que se opõe tanto a Honorato quanto a Requião. Os dois latifundiários, inimigos entre si, devem aliar-se diante da ameaça representada por Glicério – a quem o instintivo Roque pretende apoiar, pagando o correspondente preço.

O enredo comporta, assim, várias reviravoltas em seus três atos e apresenta, com os instrumentos da farsa talhada em verso e música, o gráfico das forças políticas no Nordeste, passível de ser ampliado para delinear o país. No desfecho, o herói morre mas, como estamos numa comédia, em seguida ressuscita:

Não, não me mataram, não.
É certo, todos os tiros
foram em lugar mortal.
(Ao público.)
Mas o mocinho morrer
no fim pega muito mal.
(GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 176)

4.3 As ideias épicas

Diferentemente da magia do “conta”, mecanismo que pertence ao âmbito dos procedimentos criativos; e do Coringa, narrador-personagem que é um operador dos movimentos épicos, o encantamento identificado por Vianna Filho e Gullar pertence à esfera dos efeitos, dos resultados obtidos ou a obter.

A personagem metamórfica acha-se evidentemente no campo do Coringa, são ambos personagens. A distinção a fazer, aqui, é que o Coringa se mostra vinculado por inteiro aos processos épicos, que ajuda a deflagrar; enquanto as figuras metamórficas são, em princípio, dramáticas, ligando-se ao narrativo apenas em momentos como aqueles em que falam diretamente ao público.

A não ser que as consideremos épico-dramáticas, o que também parece pertinente. Pois *toda comédia pertence aos domínios do épico*. O riso produzido pelo comportamento dessas criaturas tende a afastar a audiência da ação dramática propriamente dita, que precisa manter-se próxima do mimético para captar a empatia e então consumir-se no espírito dos espectadores. Quando a verossimilhança se esgarça, o compromisso que o espetáculo pede à plateia, naturalmente, também se altera.

A comicidade estabelece uma espécie de duplo vínculo entre cena e público: vemos *uma* ação que é ao mesmo tempo *outra* coisa; temos a verdade da personagem e outra, diversa, endereçada a quem assiste ao jogo. O riso nasce da colisão entre ambas.

As personagens que chamamos metamórficas são conhecidas no repertório literário, teatral ou não, como lembram os próprios autores de *Se correr o bicho pega*. Cavalcanti Proença, em breve texto de apresentação da peça, o confirma:

Estou pessoalmente com os que pensam na farsa medieval que, à maneira do teatro [posterior] de Gil Vicente e de Molière, nos sugere um espetáculo com cenas e personagens em permanente mudança, improvisados sob a ação catalítica do público e do palco. Um pouco mais e estaríamos em pleno improviso do teatro de João Redondo, de mamulengos dialogando com os espectadores e com os músicos. (PROENÇA em GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [Orelha do livro])

Creio, de todo modo, ser possível incluir tais personagens, neste caso as figuras de Roque e Brás das Flores, no elenco dos recursos e efeitos épicos de matriz brasileira. Embora relacionadas a uma categoria antiga e numerosa, elas têm história e geografia próprias. Integram o grupo de fenômenos associados à prática nascida ou renovada nos anos 1960 e 1970.

5. O Oswald de Zé Celso e Oficina

5.1 A peça

A ideia de que a prática dramaturgica e cênica brasileira daquelas décadas teria transbordado das sugestões brechtianas, distinguindo-se também de outros modelos como o dos musicais americanos, ressalta nos comentários à montagem de *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade (1890-1954) publicada em 1937 e encenada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa¹⁶. No ano seguinte, o grupo foi à Europa.

Não me refiro apenas a textos de pessoas ligadas à companhia paulistana, mas à opinião de críticos brasileiros e estrangeiros – elogiosa e até entusiástica em vários casos, embora tenha havido também apreciações negativas. Um olhar sobre o enredo criado por Oswald e sobre alguns desses comentários deve confirmar a singularidade do espetáculo¹⁷.

¹⁶ *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade dirigido por José Celso, teve assistência de direção de Frei Betto, cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, música de Damiano Cozzela e Rogério Duprat (depois com “A canção de Jujuba”, de Caetano Veloso) e coreografia de Maria Esther Stocker. O elenco trazia Renato Borghi, Fernando Peixoto e Ítala Nandi nos principais papéis. O espetáculo estreou no Teatro Oficina, em São Paulo, a 29/9/1967.

¹⁷ Podem ser citadas duas outras montagens de *O rei da vela*. Uma delas em Brasília, com direção de Hugo Rodas, em 1987; outra no Rio de Janeiro, com a Cia. dos Atores dirigida por Enrique Diaz, em 2000. Os **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

O dramaturgo apresenta a história do usurário Abelardo I, secundado por Abelardo II, seu feitor, e a duplicação do nome já evidencia a intenção satírica. Durante a crise mundial causada pela quebra da Bolsa de Valores norte-americana em 1929, crise que se espraia pelos anos seguintes e chega ao Brasil produzindo falências e desemprego, Abelardo faz fortuna emprestando dinheiro a juros impiedosos.

Fotografia 4 - Renato Borghi e Henriqueta Brieba em *O rei da vela* (São Paulo, 1967).



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

O primeiro ato mostra essas personagens a defrontarem o Cliente e, depois, outros devedores, além do subserviente Pinote, súplica dos intelectuais venais. Figurinos e adereços marcam os tipos: Abelardo II maneja um chicote; Pinote, uma bengala em forma

próprios Zé Celso e Renato Borghi voltariam à peça em 2017.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

de espada, com que dá as suas inofensivas (ou sonsas) “facadas”. O grupo dos devedores, tratados como feras, aparecerá atrás das grades de uma jaula para que seu desespero não alcance o agiota. Há um humor ácido em todo o ato, apoiado nas hipérbolas expressionistas.

O segundo ato nos conduz ao clima de teatro de revista, com as vigarices sexuais levadas além da simples malícia dos espetáculos do gênero. Os acertos matrimoniais deixam claro que o Americano, símbolo do capital estrangeiro, é quem dá as cartas, sendo Abelardo seu subalterno. As fortunas em bancarrota estão figuradas no Coronel Belarmino, empobrecido latifundiário do café, pai de Heloísa de Lesbos¹⁸, futura esposa de Abelardo com a qual o Americano deverá exercer, naturalmente, o seu direito de “pernada”.

Se o primeiro ato é de circo expressionista e o segundo recorre ao teatro de revista, tornando-o corrosivo, o último ato é o da ópera. A ação ganha ares trágicos com o desfalque dado por Abelardo II, que arruína o patrão e o induz ao suicídio. O desfecho, no entanto, nos devolve a uma atmosfera ambígua, ao mesmo tempo cômica e cínica: a morte do agiota coincide com a união de seu sócio a Heloísa, que se casa com o novo arrivista.

5.2 No Brasil e na Europa

No “Manifesto do Oficina” divulgado na ocasião da estreia, o diretor José Celso destaca “o humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas” manuseados por Oswald em *O rei da vela* com vistas a “uma colagem do Brasil de 30”. Essa operação então se duplica, “permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois”, pois o país de 1967 continua preso aos velhos impasses (CORRÊA em ANDRADE, 2017, p. 94).

Pouco adiante, elogia: “Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte atual”. E aponta a “superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.” (CORRÊA em ANDRADE, 2017, p. 94-95).

A crítica nativa endossaria essas afirmações estendendo-as à montagem, embora *O rei da vela* não tenha sido unanimidade; pelo contrário, foi espetáculo polêmico. Décio de Almeida Prado arriscou-se a fazer uma profecia:

¹⁸ Belarmino e Cesarina são os pais de Heloísa, Joana (ou João dos Divãs), Totó Fruta-do-Conde e Perdigoto. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

a direção é singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, picaresca, quanto aos detalhes auxiliada poderosamente [...] pelos cenários e figurinos de Hélio Eichbauer. [...] E há, seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso M. Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos. Nem tudo é bom em *O rei da vela*. Mas o que é bom, é muito bom. (PRADO em DIONYSOS, 1982, p. 168)

Elogios rasgados não foram raros. Luiz Alberto Sanz escreveu na Última Hora carioca:

é o que de melhor está em cartaz. É um espetáculo no qual se podem apontar falhas, mas que, fora do 'gosto', 'não gosto', ninguém pode ignorar como uma das principais obras de arte já forjadas no teatro brasileiro e a mais inovadora (apesar de escrita em 1937 [de fato escrita em 1933 mas publicada em 1937]). Nela é posta em questão não apenas a política e a economia da burguesia, mas a sua própria cultura. (SANZ em DIONYSOS, 1982, p. 169)

Alguns críticos estrangeiros souberam entender a originalidade áspera, deliberadamente grosseira ou grotesca da montagem. Em abril de 1968, em Florença, na Itália, Carlo Degl'Innocenti admitiu em L'Unità: "*O rei da vela* é um espetáculo que não pode ser julgado, seja no terreno artístico como no terreno ideológico e político, com a fita métrica da crítica europeia". O comentarista fala na "gestualidade popularesca eficaz[,] para nós inusitada". Menciona ainda o "caminho de provocação, de sátira dessacralizante" escolhido pelo grupo "para destruir o velho e construir no palco o 'novo'" (DEGL'INNOCENTI em DIONYSOS, 1982, p. 167).

Fernando Peixoto, organizador da edição dedicada pela revista Dionysos ao Teatro Oficina em 1982, assinala que na Itália apenas Degl'Innocenti, crítico do jornal do Partido Comunista, "compreendeu com razoável clareza a proposta" do Oficina. Peixoto refere-se à temporada italiana como acidentada, por vários motivos. Entre eles, o fato de ter ocorrido diante de "plateia aristocrática" e "crítica acadêmica e acostumada a padrões estéticos que o espetáculo violentava com frenético entusiasmo" (PEIXOTO em DIONYSOS, 1982, p. 77).

Ele cita Ruggero Jacobbi, diretor e historiador italiano por muitos anos residente no Brasil, que depôs sobre essa temporada:

Assim, tivemos de ler certas críticas inconscientemente racistas, pelas quais esses moços seriam pré-Brecht, pré-Beckett, velhos futuristas, velhos expressionistas, ao passo que eles vêm exatamente depois de Brecht da

dramaturgia de ontem, depois de Beckett da vanguarda luso-parisiense, depois do futurismo que foi paulista nos anos vinte e do expressionismo que foi carioca nos anos quarenta. (JACOBBI em DIONYSOS, 1982, p. 77)

Na França, a companhia esteve primeiramente em Nancy, depois em Paris. Segundo Peixoto (em DIONYSOS, 1982, p. 78), houve mobilização entusiástica de alguns críticos que “se encarregaram de promover a ida de *O rei da vela* para Paris”, onde o espetáculo se apresentou no dia 10 de maio de 1968, na hora mesma da agitação revolucionária.

Em 4 de maio, Françoise Kourilsky registrava a passagem por Nancy e comentava:

Acolhido de diferentes maneiras em Nancy, onde sua obscenidade desagradou a alguns, é um espetáculo inteiramente rico e violento, impossível de analisar sem referências constantes à situação social e política do Brasil e sem colocar um paralelo com o filme de Glauber Rocha *Terra em transe*. (KOURILSKY em DIONYSOS, 1982, p. 165)

Emile Copfermann, em 15 de maio, lembrou a ideia de antropofagia, expressa por Oswald no “Manifesto antropofágico” em 1928 e atualizada quatro décadas depois pelo Oficina. Ele citava o próprio grupo: “Para nos tornarmos nós mesmos, tornemo-nos antropofágicos, precisamos devorar todas as culturas que por tanto tempo nos alimentaram’, explicavam os brasileiros José Celso Corrêa e Fernando Peixoto¹⁹” (COPFERMANN em DIONYSOS, 1982, p. 164).

Fechando estas referências, valemo-nos das palavras de Bernard Dort, que talvez se possa descrever (entre outras qualidades) como conhecedor francês do teatro brechtiano. Dort (em DIONYSOS, 1982, p. 163-164) escreveu o comentário “Uma comédia em transe”, título que alude ao filme de Glauber Rocha a quem *O rei da vela* havia sido dedicado. Peixoto neste caso não nos informa o veículo que o publicou ou a data quando saiu, mas certamente foi escrito e divulgado naquele mesmo ano.

Dort começa por dizer: “Reconheçamos: *O rei da vela* apresentado pelo Teatro Oficina de São Paulo é um espetáculo que desconcerta, que irrita”. O que não resultaria dos problemas sociais e políticos que são o assunto da peça: “a força de provocação” deve-se antes à “maneira de representar esta matéria histórica”. O texto de Oswald de Andrade

¹⁹ No relato por vezes vibrante que Peixoto faz da trajetória do Teatro Oficina de 1958 a 1980, na edição de Dionysos dedicada à companhia, lê-se a certa altura acerca de *O rei da vela*: “O elenco lançou-se, num ímpeto estimulante, na elaboração de uma nova postura de interpretação [...], conseguindo somar as sugestões de Brecht a algumas das mais espontâneas e trepidantes manifestações do teatro popular brasileiro. Misturando circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor gestual e avacalhação, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado. Um marco no teatro nacional” (DIONYSOS, 1982, p. 72).

tem pouco a ver com o teatro engajado de Clifford Odets ou Arthur Miller; “em vez de Gorki, é Marinetti e o dadaísmo que são escolhidos como termos de referência” (DORT em DIONYSOS, 1982, p. 163).

A confusão então se inicia, diz Dort (em DIONYSOS, 1982, p. 163): “um grotesco jogo de teatro se instala no próprio coração da sátira ou do drama social”. Os artistas do Oficina “levaram este aparente paradoxo às suas últimas consequências: foram até o fim daquilo que Oswald de Andrade lhes propunha”. Os 30 anos que os separavam da peça não foram usados por eles para convertê-la em drama político ou tragédia do absurdo. A companhia fez dessas três décadas em que essencialmente nada mudou no país uma das dimensões do trabalho, “a de um impiedoso deboche”.

Fotografia 5 – *O rei da vela* (São Paulo, 1967). Elenco do Teatro Oficina.
Ao centro, Otávio Augusto; à direita, de perfil, Edgar Gurgel Aranha.



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

O crítico enumera gêneros e estilos usados no espetáculo: a representação épica, reconhecendo-se o palco giratório do Berliner Ensemble, a companhia criada por Brecht e Helene Weigel em 1949; o teatro de variedades, isto é, a revista, a opereta e, enfim, “o gênero nobre e burguês por excelência: a ópera”. E constata que o Oficina parodia todos, nesse que parece ter sido “um jogo de massacre teatral elevado à última potência”. E é através desse jogo de espelhos deformadores que o espectador vem a reconhecer a realidade deste país, “a realidade de uma comédia histórica monstruosa” (DORT em DIONYSOS, 1982, p. 163-164). Bernard Dort observa ainda:

É impossível não pensar na *Ópera dos três vinténs*. Brecht também tentava fazer saltar aos olhos do público de 1928 a imagem que este público tinha de si mesmo em seus divertimentos “culinários”. Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e de nossa tradição teatral ocidental. O Teatro Oficina foi mais longe: até a careta e à obscenidade. (DORT em DIONYSOS, 1982, p. 164)

O retrato farsesco de um país convulso é também maneira consciente de romper com “a estéril imitação do teatro ocidental”, revirado segundo os pressupostos da antropofagia. Esta não pergunta tanto pela origem ou pelo prestígio dos bens culturais, mas sobre o que se pode fazer deles.

Essa verve iconoclasta e esse apelo “raivoso e desesperado” por um teatro insurrecional seriam transferidos à montagem das peças do próprio Brecht. Em dezembro de 1968, atritam-se, em *Galileu Galilei*, o racionalismo do autor alemão e o irracionalismo da contracultura, tendência que o Oficina encarnou, até a vertigem, no final da década de 1960 e na de 1970.

6. Rasga coração²⁰

6.1 Três gerações

A derradeira peça teatral de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) assumiu caráter de testamento estético e político, a que tampouco faltam humor e música. Premiada e proibida em 1974, *Rasga coração*²¹ seria liberada cinco anos depois, quando sua montagem

²⁰ Nas primeiras páginas desta seção, aproveito trechos de meu artigo “A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho”, originalmente publicado na coletânea *Ensino e pesquisa em artes: experiências no âmbito do ProfArtes*, organizada por Flavia Narita e Antenor Corrêa. Goiânia: Gráfica da UFG, 2019.

²¹ A data assinalada no prefácio à peça é “28/2/1972”, conforme a sua primeira publicação em livro, de 1980, pelo SNT. *Rasga coração* e o *Dossiê de pesquisa* que acompanha o texto teatral seriam republicados (desta vez em dois volumes) pela editora paulista Temporal em 2018, com apresentação e posfácio de **Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.**

representou, ao lado de outros sinais, o começo do fim da ditadura²².

Os trabalhos tinham tido início com a pesquisa sobre quatro décadas de vida brasileira: lá estão fatos políticos e econômicos, gíria, canções, piadas. Vianna Filho e a jornalista Maria Célia Teixeira coletaram esses dados, já valiosos por si, e os reuniram em *Dossiê de pesquisa* com o intuito de emprestar verdade histórica a *Rasga coração*, no qual aparecem três gerações, dos anos 1930 aos anos 1970.

Passado e presente se alternam e se misturam, fazendo perceber ou imaginar relações entre personagens pertencentes a épocas distintas. Custódio Manhães, também chamado Manguari Pistolão, funcionário público e militante anônimo, acha-se no centro das ações. Com processos épicos, Vianinha procurava explicar poeticamente o país.

6.2 À procura de um teatro popular

Como entender *Rasga coração*? Podemos procurar vê-lo na trajetória de Vianna Filho, que se inicia em 1957 com a comédia *Bilbao, via Copacabana*. Nesses primeiros passos, importa sobretudo o drama *Chapetuba Futebol Clube*, encenado em 1959.

Esta segunda peça tinha intenção realista, fotográfica, no que emulava *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O texto de estreia de Guarnieri, parceiro de Vianna Filho no Teatro de Arena, fora encenado pela companhia em 1958 e conquistara o público, mantendo-se em cartaz por um ano. Tem por tema uma greve operária e o modo como ela repercute dentro de uma família, opondo o pai grevista ao filho fura-greve, com diálogos coloquialíssimos. Era natural que Vianna Filho e outros dramaturgos do Arena – Chico de Assis, Augusto Boal – se mirassem nas qualidades de *Black-tie*.

Chapetuba substituiria no palco o bem-sucedido *Black-tie* e mereceria cinco prêmios. A peça de Vianna Filho trata da corrupção no esporte, com diretas a ilações sociais e políticas, tendo sido o primeiro texto teatral no país a abordar extensamente o futebol (*A falecida*, de Nelson Rodrigues, já o fizera de modo mais restrito em 1953).

No entanto, segundo Vianna Filho e Assis, esse repertório pecava por estar preso ao estilo dramático, realista, retilíneo, visto como limitado para a tarefa de explicitar os

Maria Silvia Betti. Nesse mesmo ano, registre-se ainda o lançamento do ótimo filme homônimo de Jorge Furtado.

²² Essa primeira montagem realizou-se em 1979 e 1980, sob a direção de José Renato, com Raul Cortez, Sonia Guedes, Antonio Petrin e Ary Fontoura nos principais papéis. Teve pré-estreia em Curitiba a 21/9 e estreia no Rio de Janeiro a 9/10/1979. Com ela, a censura começava a findar. A temporada em São Paulo teria início em outubro do ano seguinte. Uma segunda montagem de *Rasga coração* ocorreu em 2007, sob a direção de Dudu Sandroni. O elenco incluía Zécarlos Machado, Kelzy Ecard, Expedito Barreira e Xando Graça. Estreou em maio no Rio (onde pude ver o espetáculo, rico em cena e música) e, em outubro, em São Paulo.

motivos mais largos das personagens – motivos sociais, históricos, para além dos estritamente psicológicos. O drama ilumina os indivíduos sem deixar ver claramente o contexto dentro do qual se movem, pensavam eles. Em artigo daquele instante, Vianna Filho dizia:

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pelo último. (VIANNA FILHO, 1981, p. 221)

Esse “teatro político e circunstancial” procura realizar-se em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, comédia musical escrita por Vianna Filho e dirigida por Chico de Assis em 1960. O espetáculo dará ensejo à criação, no ano seguinte, do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

Em 1960, o elenco do Teatro de Arena cumpria temporada no Rio de Janeiro. As divergências aparecem: há questões pessoais, mas questões políticas também contam para o desligamento de Vianinha e Chico de Assis, que preferem ficar no Rio a voltar para São Paulo. Eles buscavam o teatro popular que a pequena sala de 170 lugares e, até ali, o próprio repertório do Arena não permitiam que se pusesse em prática.

Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, operários saem pelo mundo para tentar desvendar o mistério das relações entre capital e trabalho. A presença de canções e o uso espirituoso dos versos indicam a influência de Brecht, autor que Vianna Filho e companheiros haviam começado a estudar pelo menos um ano antes. Chico de Assis acrescentou ao texto processos do teatro de revista.

O espetáculo atraiu cerca de 400 espectadores por sessão, durante oito meses, ao palco de arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, hoje UFRJ. As músicas eram de Carlos Lyra (em parceria com Vianna Filho), vindo da bossa nova e interessado em aprender com os sambistas tradicionais. Estavam lançadas as sementes para o CPC.

Bertolt Brecht havia chegado ao teatro profissional brasileiro com *A alma boa de Setsuan* em 1958, como anotamos acima. Exercitar procedimentos épicos (cartazes, canções, a atitude distanciada, reflexiva, dos atores em relação às personagens, recursos narrativos, enfim) parecia vital para os artistas que pretendessem dar relevo social a seus espetáculos, aguçando as possibilidades críticas. O propósito político procurava os meios de expressão.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Eis a busca de Vianinha e a de outros contemporâneos nas duas décadas seguintes.

Com o Golpe de 64, o teatro vive momentos de apreensão e perplexidade. O primeiro gesto coletivo de resposta à ditadura demora, mas não falta: é *Opinião*, que tem Vianna Filho entre seus autores (ao lado de Armando Costa e Paulo Pontes) e estreia no Rio em dezembro de 1964.

Cenas breves, canções, anedotas compõem esse espetáculo-colagem, interpretado pelos cantores João do Vale, Nara Leão e Zé Keti, sob a direção de Augusto Boal (o espetáculo pode ser aproximado das velhas revistas quanto à estrutura). Teatro e música popular se reúnem na montagem que obtém grande sucesso, mas não escapa das polêmicas: alguns entendem que artistas e espectadores de *Opinião* se autoiludem ao supor uma participação política que de fato não ocorre.

6.3 Técnicas combinadas

O fio que parte de *Opinião*, ou de espetáculos anteriores como *A mais-valia*, percorre a obra de Vianna Filho e chega a *Rasga coração*, “drama brasileiro em dois atos”²³.

Ele escreve no prefácio: “A peça conta uma história, com todos os mecanismos do *playwright*, aproximação psicológica, crescendo de tensão”, recursos realistas. Ao mesmo tempo, utiliza “a técnica de ‘colagem’ que usamos em *Opinião* e outros espetáculos. Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova” (VIANNA FILHO, 2018, p. 17-18). O enredo partido em diferentes épocas lembra Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, sobre o que logo falaremos.

Os textos de Vianna Filho remetem à realidade, porém não mais a representam de maneira linear. Já em 1965, *Moço em estado de sítio* (que só iria à cena em 1981) operava segundo “cinquenta breves sequências e cenas sobrepostas, numa dinâmica de cortes quase cinematográfica”, aponta o biógrafo Dênis de Moraes (2000, p. 199) em *Vianinha, cúmplice da paixão*. Outras obras, como o drama *Papa Higuirte*, vão se beneficiar das mesmas conquistas.

Em *Rasga coração*, Manguari, sua mulher Nena, o filho Luca, que briga com o pai a quem considera conservador, ligam-se à Revolução de 30 ou às campanhas sanitárias do

²³ Maria Sílvia Betti resume: “A peça acompanha o processo de declínio das oligarquias rurais e da Primeira República, no início do século XX, a crise de 1929, a ascensão do tenentismo em meados dos anos 1920, a queda de Washington Luís, em 1930, o Estado Novo, instituído em 1937, a chamada Intentona Comunista, de 1935, o Levante Integralista, de 1938, o processo de industrialização nos anos 1940, a implantação das leis trabalhistas, a campanha pelo petróleo, no início da década de 1950, e finalmente a época da ditadura militar e da contracultura na década de 1970” (BETTI em VIANNA FILHO, 2018, p. 150-151).

início do século graças às idas e vindas que remodelam o tempo, assinaladas por canções²⁴. O pai de Custódio, o integralista 666, contrapõe-se ao filho, partidário do movimento revolucionário. Mencione-se o pândego e trágico boêmio Lorde Bundinha, amigo de juventude do protagonista, uma das grandes personagens da dramaturgia brasileira.

As analogias estão claras: vítima do pai que o expulsa de casa por motivos moralistas, Manguari, 40 anos depois, tem atitude semelhante para com o filho, embora desta vez a razão pareça mais séria. Empenhado a vida inteira em lutas solidárias, ele não suporta o que, em Luca, o agride como evasão e indiferença. Seja como for, não sabe aceitar o filho, não o compreende, ao menos naquele momento.

A linguagem dramática nova de que fala Vianna Filho mira sempre a realidade, no entanto reconhecendo-a complexa, sem simplificações apaziguadoras. A forma artística se altera para dar conta de expressar o mundo. Mantém-se a noção de que a vida real, embora difícil, é passível de ser representada, meditada, quem sabe transformada. Funcionário com dificuldades de ascensão por causa das atitudes políticas, Manguari figura o herói anônimo em sua “luta contra o cotidiano, feita de cotidiano” (VIANNA FILHO, 2018, p. 18).

6.4 As duas vertentes

O que mais importa na peça de Vianna Filho para ilustrar as atitudes épicas que temos tentado compreender reside, genericamente, no apelo à imaginação dos espectadores, mais do que à sua percepção das relações miméticas. No apelo aos sentidos e à fantasia, ao mesmo tempo que se mobiliza a sua capacidade dedutiva.

Na segunda montagem da peça, em 2007, sob a direção de Dudu Sandroni, as cenas por vezes pareciam flutuar autônomas no palco; eram diferenciadas umas das outras e reconectadas mentalmente pelo público a partir de certos sinais – dados no trabalho dos atores, na luz ou nas canções – que, se evitavam o hermetismo, no entanto apostavam resolutamente na inteligência lúdica do espectador, possibilitando o passeio ágil, em vaivém, pelas décadas. Essas manobras estéticas já se achavam prefiguradas no texto de Vianna Filho.

²⁴ “A iluminação se encarrega de diferenciar as épocas, e a intercalação de canções serve para criar e ilustrar a atmosfera sócio-histórica relacionada a cada uma delas. Logo na abertura, por exemplo, o refrão da valsa-título, ‘Rasga o coração’, de Anacleto de Medeiros com letra de Catulo da Paixão Cearense, é cantado com a presença em cena de todas as personagens. A apresentação de cada uma delas, a seguir, também é apoiada em recortes musicais ilustrativos” (BETTI em VIANNA FILHO, 2018, p. 149).

Tais qualidades aproximam trabalhos diversos como *Zumbi* e *Rasga coração* segundo a magia do “conta”, para insistir na imagem usada por Guarnieri, que vejo como uma chave para a compreensão do princípio narrativo. A tarefa de representar o mundo ganha, com essa chave, possibilidades que naturalmente ultrapassam os limites da convenção realista.

Tempo e espaço se dilatam ou se adensam, e com eles se multiplicam os quadros ficcionais. O móvel dessas operações de analogia e metamorfose tem a ver, também, com o processo (ou efeito) a que se chama encantamento, como aprendemos com os autores de *Se correr o bicho pega*. A realidade revela-se melhor por meios não realistas.

Fotografia 6 – *Rasga coração*, com estreia em setembro de 1979, em Curitiba.



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Essas qualidades e procedimentos, embora nem sempre definíveis com exatidão, contudo marcam o teatro épico no Brasil a partir de *Zumbi*, ampliando ou refazendo os modelos herdados de Piscator e Brecht (ou teorizados por Szondi e Rosenfeld). A aclimatação e o desenvolvimento do épico no país impregnaram-se, como era natural que ocorresse, dos sestros brasileiros, dos quais participa a “malícia grossa” identificada por

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Michalski (2004, p. 109-110) em *O rei da vela* (citação a que voltamos):

Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de alguma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente criticado e estilizado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada.

A galhofa, anárquica, nem sempre comparece aos textos e espetáculos, mas surge quando a ironia precisa ser mais corrosiva para ferir os seus alvos com eficácia. Foi esse o caso na montagem do Oficina.

Outras fontes ainda, no entanto, foram mobilizadas em *Rasga coração*, atendendo a uma linha de fenômenos estéticos diversos dos que procedem de *Zumbi* e peças imediatamente posteriores.

Refiro-me à conexão, notada por Rosângela Patriota²⁵, entre *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, e *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, sobretudo quanto ao tratamento flexível do espaço-tempo. Conexão que se estende ao texto de Vianna Filho.

Nessas obras, o enlace de eventos relativos a épocas distintas independe de recursos cômicos ou golpes de ironia, embora possa contar com eles. A fatura reedita os eventos, e a arte aqui se acha em propor relações não lineares, alheias a causa e efeito diretos, mas que guardam singular coerência, as cenas iluminando-se mutuamente²⁶.

Assim, na peça de Vianna Filho encontramos em primeira instância o tempo dilatado à maneira de *Zumbi*, o que decorre do apelo à fantasia narrativa e pode resultar em surpresa e encantamento. Deparamos também a malícia humorística, assim como a percebemos em *O rei da vela*.

Na peça derradeira de Vianna Filho também há, talvez mais importante em sua arquitetura, o mencionado zelo no trato do espaço-tempo e, com ele, a abordagem

²⁵ Rosângela Patriota faz a aproximação entre Nelson Rodrigues e Jorge Andrade em “Épico (Teatro)” e entre os dois e Vianna Filho em “Narrador”, verbetes do *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, organizado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2ª edição revista e ampliada, São Paulo: Perspectiva, 2020).

²⁶ Como se sabe, a ação em *Vestido de noiva* divide-se em três planos, realidade, memória e alucinação, e grande parte do que vemos corresponde à projeção do que se passa na mente da protagonista, Aláide, que delira enquanto é operada num leito de hospital, no plano da realidade; nos outros planos, a personagem revive e narra acontecimentos de sua vida, transformando-os pela fantasia. Depois de haver lido a peça de Nelson, Jorge Andrade conseguiu resolver, de maneira independente e criadora, o problema de mostrar duas épocas distintas em *A moratória*. Uma delas, em 1929, quando as personagens habitam a fazenda opulenta; outra, três anos depois, quando já a perderam. Nas duas peças, processos épicos interferem sobre a matéria dramática, rearticulando-a. Ver, a propósito, o artigo “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, de Sábato Magaldi, posfácio de *Marta, a árvore e o relógio*, volume em que se reúnem 10 peças do dramaturgo, além de artigos sobre a obra (São Paulo: Perspectiva, 1986).

minuciosa das psicologias. Estas já não se encerram no íntimo das personagens, mas conectam-se ao quadro histórico.

Noutras palavras, duas vertentes épicas vêm desaguar no texto de Vianna Filho. A primeira delas, lírico-épica, descende de *Vestido de noiva* e remodela espaço e tempo para extrair deles sentidos imprevistos.

Outra escola, mais propriamente épica, lança luz sobre o entorno social e está associada à experiência do teatro participante desde 1958, experiência que viria a se acirrar com a necessidade de responder à ditadura a partir de 1964.

Todos esses aspectos fazem pensar em *Rasga coração* como súpula do período iniciado por volta de 1960 e concluído (simbólica e provisoriamente) quando o texto foi à cena, dirigido por José Renato, em 1979. Esse drama, com gíria, humor e canções, reuniu as conquistas de seu momento às de décadas anteriores. A busca do teatro épico então chegava a seu porto.

7. Traços épicos na cena atual

7.1 Jovem centenário

Trata-se agora de citar exemplos relativos ao teatro feito nos últimos anos, procurando articular caracteres encontrados na tradição brasileira a textos e espetáculos recentes. Recorro uma vez mais à autocitação (já o fiz em trechos relacionados a Vianna Filho) para ilustrar os laços entre obras realizadas em épocas distintas.

Em 2013, comentei para jornal²⁷ o espetáculo *Anatomia Woyzeck*, o derradeiro da trilogia que envolve ainda *Agreste* e *Anatomia Frozen*, trabalhos da companhia paulistana Razões Inversas, dirigida por Marcio Aurelio.

Depois de percorrer a trajetória no país do drama *Woyzeck*, de Georg Büchner (1813-1837), que estreou por aqui em 1948, no Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski, falo sobre as estratégias utilizadas no espetáculo de 2013, leitura singular desse clássico.

Na peça, o soldado Franz Woyzeck, sob emoção intensa, acaba por cometer um crime. Ele vinha sendo espoliado pelo Médico, que o converteu em cobaia de experiências pseudocientíficas, e humilhado pelo Capitão, que pisava em sua autoestima. Traído pela namorada e espancado pelo rival, Franz mata Marie, tão frágil quanto ele próprio. O ato

²⁷ Artigo publicado no Correio Braziliense (22/6/2013), nos 200 anos de nascimento de Georg Büchner e 100 anos da estreia de *Woyzeck*, e republicado no site Teatrojornal (28/2/2014). O texto integra o livro *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro* (Belo Horizonte: Autêntica; Brasília: Siglaviva, 2016) e é citado aqui de acordo com essa edição.

extremo praticado pelo miliciano, já mentalmente vulnerável, resultou de uma série de pressões que afinal o enlouqueceram.

Esse drama, que por paradoxo não exclui o humor, antecipa as estruturas épicas, tendo sido redescoberto por naturalistas (em 1880) e expressionistas muito depois do desaparecimento de Büchner. O autor alemão escreveu ainda as peças *A morte de Danton* e *Leonce e Lena*, além da novela *Lenz*.

Ao final do artigo “O jovem centenário Woyzeck”, assinalai:

No espetáculo do grupo Razões Inversas, as matrizes épicas do texto atualizam-se de modo radical. Em cena, estão três atores, que se deslocam sobre solo de material sintético, figurando grama, o que remeteria aos espaços abertos em que se desenrolam algumas das situações. Os intérpretes se valem, na abertura e em certos momentos do percurso, de microfones – como na bem-humorada passagem dos artistas de feira, que ridicularizam os desmandos na academia, onde se aprende “a chicotear”. Muito preparados vocal e corporalmente, Clóvis Gonçalves, Paulo Marcello e Washington Luiz, sob a direção de Marcio Aurelio, revezam-se nos vários personagens. Eles mantêm traços que nos permitem identificar, já pela postura, cada uma das figuras – alguém que anda com dificuldade, por exemplo, conserva essa característica independentemente do ator que o interprete.

Ao mesmo tempo, levam à vertigem a convenção épica, pela qual podem entrar e sair dos personagens, alternando narrativa e ações propriamente ditas – sem criar, com isso, maiores dificuldades para o espectador. Liberdade e rigor são absolutos, síncronos. Com tais qualidades – não custa lembrar – será possível representar qualquer história, qualquer grande história como a de Woyzeck, tornando nítidas as circunstâncias que condicionam as atitudes e moldam a subjetividade das criaturas. (MARQUES, 2016, p. 328-329)

O rodízio nas personagens, que conhecemos desde *Zumbi*, portanto comparecia à estrutura de *Anatomia Woyzeck*. A que se somava o ir e vir entre as atitudes dramática e épica. O ideal de se poder contar virtualmente qualquer história (passando “do campo de futebol para o Himalaia”) nos remete uma vez mais à magia narrativa que inspirou aquele espetáculo nos anos 1960. O artigo se encerrava dizendo:

Era aproximadamente esse o ideal de Boal e Guarnieri no Teatro de Arena (1953-1971), grupo pioneiro quanto a essa fértil, inteligentíssima bagunça, que incorpora e ultrapassa as lições brechtianas. Atenção, por favor: uma teoria brasileira do épico, de matriz local e vocação universal, pode ser formulada a partir de espetáculos como *Anatomia Woyzeck*. (MARQUES, 2016, p. 329)

Já temos pensado no assunto há algum tempo.

7.2 Outros contemporâneos

O trabalho de Gustavo Gasparani em *Ricardo III* (que vimos em Brasília durante o festival Cena Contemporânea, em 2015) é um exemplo eloquente, completo, do jogo entre a atitude dramática e a narrativa. Em seu espetáculo-solo, o ator representa mais de 20 personagens (das mais de 50 existentes na peça de Shakespeare), entrando e saindo dos papéis constantemente, *programaticamente*. Aqui, o entrar e sair das personagens e a troca frequente de registros (do sério para o cômico e vice-versa) correspondem à própria estrutura de interpretação e montagem.

No campo dos musicais, tais procedimentos costumam aparecer de modo como que natural, isto é, integrados à linguagem mesma dos espetáculos. Assim como dissemos que toda comédia pertence aos domínios do épico, pode-se afirmar que a música frequentemente abre janelas épicas no espaço dramático²⁸.

É o caso, por exemplo, em *Sua Incelença, Ricardo III*, espetáculo do grupo potiguar Clowns de Shakespeare, trabalho dirigido por Gabriel Villela, visto em 2011, em Brasília. A companhia de Natal partiu da mesma tragédia que gerou o espetáculo-solo de Gasparani, adotando naturalmente outras providências.

A montagem mistura com virtuosismo referências da Inglaterra isabelina às da tradição popular do Nordeste, somando-as a canções brasileiras e internacionais (Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Queen). Os figurinos se mostram exuberantes. Técnicas vindas de matrizes várias (o circo, a farsa, o cordel) são recicladas e recombinadas pelo grupo.

Vale destacar as personagens metamórficas (ou seus parentes), que ressurgem no espetáculo. Neste caso, deve-se assinalar o risco de a natureza volúvel dessas personagens diluir um pouco a efetividade dos assassinatos apresentados na história do sórdido Ricardo. Foi o que me pareceu quando assisti ao espetáculo há 10 anos, mostrado no centro da capital, ao ar livre.

As professoras Anna Camati e Liana Leão viram esse aspecto da montagem de maneira diferente, como explicam no artigo “Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em *Sua Incelença, Ricardo III*”²⁹. Elas entendem as *incelenças*, cantos mortuários mobilizados na trama, como “contraponto fúnebre da ação veiculada por estratégias de encenação farsescas, lúdicas e grotescas” (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 228). Não haveria esvaziamento

²⁸ É de bom aviso, contudo, não tomar os musicais, em geral, como equivalentes de espetáculos épicos. Os musicais muitas vezes são estruturas dramáticas pontilhadas por canções (evidentemente não vai aqui nenhum juízo de valor).

²⁹ Publicado na revista Cerrados, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, v. 22, n. 35, p. 217-230, 2013.

do trágico, mas jogo de contrários.

Notam ainda: “Os Clowns historicizam o texto de Shakespeare, explorando-o no contexto do cangaço e do coronelismo, cujas referências nos remetem à política de favores e privilégios que continua a vigorar” (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 228). O que entendem por *musicalização* - a cena compassada pela música - talvez se possa designar também como *epicização*.

Esse processo de tudo tornar épico - sem que nexos com o dramático desapareçam - ocorre exemplarmente em *França Antártica*, que vimos no Rio de Janeiro em 2016. As técnicas narrativas nesse trabalho do grupo Irmãos Brothers parecem descender do Arena em linha direta.

O espetáculo escrito por Alberto Magalhães e Claudio Mendes, dirigido por Mendes, traz cinco atores-músicos. Eles mostram episódios relativos ao século XVI, revisitando o gorado projeto de colonização pela França do que viria a ser o Brasil, particularmente o Rio, e reveem a gênese do país com humor e ampla liberdade. Representam, contam e cantam sete canções.

A inspiração histórica assinala outra coincidência com os musicais feitos décadas atrás. Mas importa antes o espírito. Eles agradecem a dois diretores que foram seus mestres: Amir Haddad e Aderbal Freire-Filho, este o inventor do “romance-em-cena”³⁰. As palavras informais do diretor apresentam o espetáculo no texto intitulado “Magia sem mistério!”:

Amir Haddad, meu mestre, saravá!, me ensinou que teatro é magia sem mistério! O que vocês verão hoje em cena é o poder do teatro e suas mágicas possibilidades. Primeiro vocês verão como documentos históricos datados do século XVI podem se transformar numa dramaturgia saborosa e inusitada [...] pelo poder do “romance-em-cena”!

Obrigado, mestre Aderbal (Freire-Filho), que me ensinou essa mágica! Depois os senhores verão mesas, cadeiras, escadas transformarem-se em navios, ocas, e até em uma fortaleza! À frente de seus olhos, magicamente! Tudo pelo poder dos atores, que dão vida a tudo que tocam! (MAGALHÃES; MENDES, programa de *França Antártica*, 2016)

A impressão é de que há múltiplos coringas. Nas palavras de Alberto Magalhães:

Como num filme em que editor e diretor usam imagens capturadas para criar uma narrativa, nos apropriamos de cinco diferentes relatos do século

³⁰ Aderbal Freire-Filho levou três romances ao palco sem adaptá-los “para a forma dramática, isto é, sem transformá-los em diálogos”, escreve o jornalista Lunde Braghini em matéria a respeito do livro *O romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho: um ensaio-reportagem sobre a linguagem teatral desenvolvida pelo diretor e seus atores* (Rio de Janeiro: Multifoco, 2019), da atriz, performer e jornalista Renata Caldas, lançado no Rio de Janeiro em 2020 (Correio Braziliense, 8/2/2020).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Qualquer semelhança com a magia narrativa praticada pelos atores do Teatro de Arena não será simples coincidência, mas laços mediados por Haddad e Freire-Filho.

De modo deliberado ou não, *Sua Incelença* e *França Antártica* são espetáculos que atualizam procedimentos vindos das décadas de 1960 e 1970, refazendo-os criadoramente.

É oportuno citar, para concluir, os grupos Galpão, de Minas Gerais, Folias D'Arte e Companhia do Latão, de São Paulo, que têm feito das atitudes e pesquisas épicas o seu cardápio constante. Outros poderiam ser citados aqui, como o também paulistano Teatro da Vertigem ou o brasiliense Teatro Caleidoscópio. Menciono-os sem novos comentários, que o ensaio já vai longo.

8. Finale

O legado de Arena, Oficina e Opinião deve ser filtrado, somando-se as conquistas que nos servem ainda agora e refletindo sobre elas. Possíveis equívocos devem ser considerados (pelo avesso, digamos) quando se pensa numa tradição nascida ou renascida há seis décadas que, tendo absorvido a influência das revistas e comédias cantadas nacionais, do espetáculo político alemão e do musical norte-americano, pôde consumir o projeto de um teatro participante no país. Com as dificuldades conhecidas.

Qualidades como as que procuramos identificar, no exame de peças encenadas entre 1965 e 1979 e na aproximação dessas obras a exemplos da produção recente, devem ser sublinhadas. Nem tudo são impasses.

A magia narrativa que surge no Teatro de Arena e se revê, por exemplo, em *França Antártica* é uma das noções a deduzir da prática, noção que se afigura matriz das demais. A atitude dos intérpretes naquele espetáculo lembra a mobilidade do Coringa “onisciente, polimorfo, ubíquo” (BOAL, 1967, p. 39).

O encantamento e as personagens metamórficas, ideias extraídas de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, renovam-se nas figuras de *Sua Incelença*, *Ricardo III*. A alternância de ações e narrativa, convocada a imaginação dos espectadores, aparece em *Anatomia Woyzeck* e no *Ricardo III* de Gustavo Gasparani. O palco pode contar todas as histórias.

A “malícia grossa” e a galhofa em *O rei da vela* fazem parte desse repertório de selo brasileiro. Vamos reencontrá-las no *Rei da vela* da Cia. dos Atores em 2000 (gostar ou não de recursos como esses é outra coisa: questão de contexto).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

São somente exemplos, talvez um pouco pessoais, mas que figuram uma espécie de repertório comum, capaz de sugerir uma visão do teatro no país com apoio em noções que nasçam de sua prática.

Tudo o que se deduz da experiência do teatro político se enriquece com o que nos vem, remotamente, do *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues e de *A moratória* (e outras peças) de Jorge Andrade. Mais próximo de nós, acha-se *Rasga coração*, de Vianinha, a fazer a síntese das duas vertentes, a lírico-épica e a participante.

O teatro brasileiro tem assimilado e elaborado técnicas épicas há algum tempo, e o que tentamos efetuar com este percurso terá sido a identificação de algumas delas, associadas a seu significado estético. Enfatizamos os aspectos dramaturgicos, mirando também a encenação e a interpretação.

Essa tentativa nada tem de *nacionalista*. Achamos tão somente que, se fazemos teatro por aqui, ele deve ser pensado em seus próprios termos, com o acréscimo bem-vindo de informações de todas as fontes, sem provincianismo e sem subserviência.

Falta-nos a percepção ou o sentimento de uma tradição, a partir da qual as inovações possam brotar (ou irromper). Como há na literatura e na música.

Terá faltado uma Semana de Arte Moderna ao teatro no Brasil? Talvez. As operações antropofágicas – apesar do episódio vitorioso de *O rei da vela* – incorporaram-se imperfeitamente a nosso repertório conceitual e a nossa atitude de pesquisadores. Creio ser possível ir além, fortalecendo-os. De acordo?

Referências

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro**, n. 378. Rio de Janeiro: SBAT, 1970.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMATI, Anna Stegh; LEÃO, Liana de Camargo. Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em Sua Incelença, Ricardo III. **Cerrados**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, v. 22, n. 35, p. 217-230, 2013.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

DIONYSOS. Especial: Teatro Oficina. Organização: Fernando Peixoto. N. 26. Rio de Janeiro: SNT, janeiro de 1982.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J.; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

GULLAR, Ferreira; VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista** – sobre a categoria da particularidade. 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAGALHÃES, Alberto; MENDES, Cláudio. Programa de *França Antártica*, 2016. Disponível em: <https://cbtij.org.br/2016-franca-antartica/>. Acesso em: 15 maio 2021.

MARQUES, Fernando. **A província dos diamantes**: ensaios sobre teatro. Belo Horizonte: Autêntica; Brasília: Siglaviva, 2016.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Organização: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PEIXOTO, Fernando. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. **Encontros com a Civilização Brasileira**. N. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, jul. 1978.

PRADO, Décio de Almeida Prado. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In: _____. **Oduvaldo Vianna Filho** – 1. Teatro. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Apresentação e posfácio: Maria Silvia Betti. São Paulo: Temporal, 2018.

Gravações

ARENA CONTA ZUMBI. Texto: Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Música: Edu Lobo. Cassete. RGE Discos, 1989.

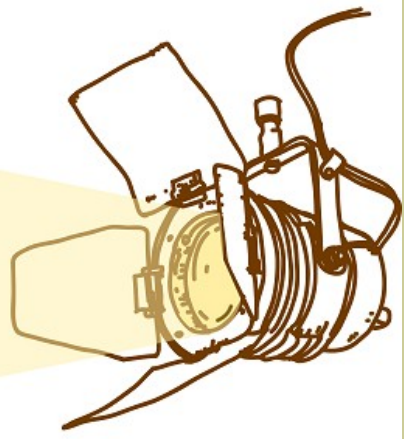
CANÇÃO DO BICHO. In: **Manhã de liberdade**. LP de Nara Leão, de 1966. Relançado em caixa com 14 CDs da cantora. Universal, 2013.

Submetido em: 27 maio 2021

Aprovado em: 01 jul. 2021

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Dramaturgia em foco



Ensaio



Com amor, SK

With love, SK

Carlos Adriano de Lima Santana¹

Resumo

O presente ensaio aborda as obras dramáticas *Blasted*, *Cleansed* e *4.48 Psychosis* da dramaturga inglesa Sarah Kane (1971-1999), lançando um olhar para além da violência crua contida em seus textos mediante a apresentação do contexto histórico e social da era Margareth Thatcher e influência dessa conjuntura sobre os escritores ingleses que formaram o movimento estético *in-yer-face*, no qual Sarah Kane estava inserida. Como resultado, discute-se o triângulo sádico Tinker, Thatcher, Bolsonaro como uma condensação de aspectos que mostram a crueldade das autoridades retratada no personagem Tinker e como a geração que cresceu sob os olhares da Dama de Ferro adoeceu em razão das políticas que exacerbaram o poder do capital.

Palavras-chave: Representação da violência. Era Thatcher. Dramaturgia inglesa na década de 1990.

Abstract

This essay addresses the dramatic works *Blasted*, *Cleansed* and *4.48 Psychosis* by the English playwright Sarah Kane (1971-1999), taking a look beyond the raw violence contained in her texts upon the historical and social context of the Margareth Thatcher era and the influence of this on the English playwrights which were considered part of an aesthetic movement called *in-yer-face*, in which Sarah Kane was inserted. As a result, it discusses the sadistic triangle Tinker, Thatcher, Bolsonaro as a condensation of aspects that show the cruelty of the authorities portrayed in the character Tinker and how the generation that grew up under the eyes of the Iron Lady fell ill due to the policies that exacerbated the capital power.

Keywords: Representation of violence. Thatcher era. English dramaturgy in the 1990s.

¹ Mestrando em Artes da Cena no Centro de Artes e Educação Célia Helena. E-mail: cacowski@gmail.com.

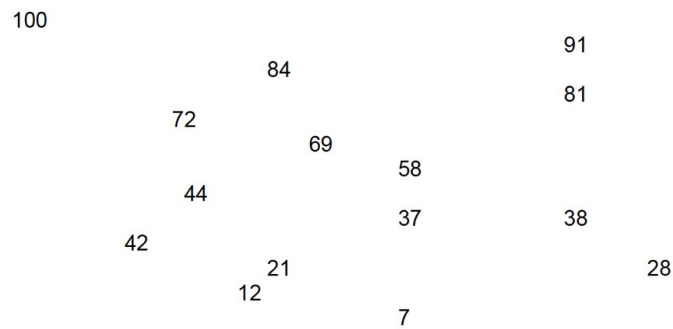
No ano de 2018 tive o meu primeiro contato com a dramaturgia de Sarah Kane por meio da peça *Blasted* (*Ruínas*), que foi escrita em 1995 e estreou no mesmo ano. Uma peça sobre a relação abusiva entre as personagens Ian, um jornalista prestes a morrer e Cate, uma jovem com problemas mentais. A minha primeira impressão foi de perplexidade. O que eu significava frente àquela peça? Foi este questionamento que alavancou o processo de estudo que veio a seguir, uma aprendizagem sobre a vida e obra de Sarah Kane, que por conseguinte levaria ao movimento conhecido como *in-yer-face*, que emergiu nos anos 1990 e tem como alguns de seus principais representantes Mark Ravenhill, Martin Crimps e a própria Sarah Kane. Deste estudo surgiu um projeto de montagem da peça *Cleansed* (*Purificados*), o qual será levado a cabo tão logo seja possível a reunião de pessoas sem máscaras e sem risco de contágio pela Covid-19. Essa pesquisa é o objeto do meu Mestrado em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena.

Este ensaio é o resultado de uma primeira etapa de pesquisa, o percurso desenvolvido até o presente momento, que antecede os trabalhos na sala de ensaio com o elenco e uma pesquisa com o intuito de dar respostas estéticas às formulações advindas do Teatro da Crueldade (ARTAUD, 1999), o que torna este ensaio um passo demarcador na pesquisa. Futuramente será o documento inicial de leitura para artistas que participarão da montagem de *Cleansed*.

Durante o desenvolvimento do trabalho de montagem será feito um registro, tanto audiovisual, quanto em formato de relatórios escritos dos procedimentos adotados para que no futuro seja possível uma análise crítica sobre o resultado obtido com a montagem.

Depois de ter tido contato com *Blasted*, decidi ler o último texto escrito por Sarah Kane, *4.48 Psychosis* (*4.48 Psicose*) de 1999, com estreia em 2000², seu texto mais cultuado. Esta peça impressiona pela forma como foi escrita: de repente, em um trecho, a autora dispõe, de forma gráfica, números soltos na página - um choque de poética frente a uma forma que revela tão bem o conteúdo da obra de Sarah Kane, que morreu em 20 de fevereiro de 1999, mesmo ano em que escreveu o texto, se enforcando com os cadarços de seus sapatos no banheiro do instituto psiquiátrico em que estava internada.

² Estreou em 23 junho de 2000, com direção de James Macdonald. É importante lembrar que Sarah Kane morreu em 20 de fevereiro de 1999. O Royal Court's Jerwood Theatre Upstairs é um dos três teatros do Royal Court, situado em Londres, e é um teatro em formato de Studio com uma plateia de aproximadamente 85 pessoas.



(KANE, 2019, p. 208)

O título da peça remete ao horário das 4 horas e 48 minutos, anunciado pela autora como sendo uma hora crítica, o momento do ápice do desespero, o horário em que a vontade de se matar é mais forte.

Às 4.48
quando o desespero visitar
Eu vou me enforcar
ao som da respiração do meu amante (KANE, 2019, p. 207, tradução nossa)³

Depois das 4.48 não volto a falar
Eu alcancei o fim deste conto repugnante e aterrorizante
de um sentimento confinado numa carcaça alienígena
inchada pelo espírito maligno da moral da maioria (KANE, 2019, p. 213 -
214, tradução nossa)⁴

4.48 Psychosis é o texto em que Sarah Kane transborda, não há marcação de falas por personagem, não há separação do texto em cenas e na forma visual há ainda as intenções gráficas colocadas pela autora: espaçamentos, pontilhados e organização da formatação com espaçamentos diferentes em certos momentos, uma estética que se aproxima do concretismo brasileiro.

A peça *4.48 Psychosis* provocou conexões com as obras de Clarice Lispector (2013) e Maura Lopes Cançado (1991). Quanto a Clarice Lispector, pelo alargamento da forma no intuito de expressar graficamente o conteúdo, tal como ocorre em *A paixão segundo G.H.*, onde a obra literária começa pelo meio de uma frase “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.” (LISPECTOR, 2013, p. 8) ou ainda em *Uma*

³ “At 4.48 / when desperation visits / I shall hang myself / to the sound of my lover’s breathing”

⁴ “After 4.48 I shall not speak again / I have reached the end of this dreary and repugnant / tale of a sense interned in an alien carcass and / lumpen by malignant spirit of the moral majority”

aprendizagem ou o Livro dos prazeres, em que o livro começa por uma vírgula “, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço...” e termina em dois pontos “- Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: “ (LISPECTOR, 2013, p. 11; p. 245). Já a comparação com Maura Lopes Cançado se dá por meio da denúncia social ao expor a crueldade das instituições de tratamento psiquiátrico; em *4.48 Psychosis* Sarah Kane critica a utilização de fármacos no tratamento psiquiátrico com o propósito de emudecer os internos que não se enquadram nas normas da normalidade social, enquanto em *O hospício é Deus*, Maura Lopes Cançado relata, num diário, o período de sua internação voluntária no hospital Gustavo Riedel em que desnuda sentimentos e revela o doloroso cotidiano dos internos.

Estou perdida no meu mundo de depois. Estou só, como o prenúncio do que virá tarde demais. Sinto na carne meu desconhecimento da dor. Ele enlaça-me, fere-me, busca matar-me. E se ainda não morri é porque não encontrou em mim o humano. (CANÇADO, 1991, p. 157)

Esses paralelos foram realizados a partir das experiências vividas, sentimentos que afloraram a partir do recebimento destas obras, comparações baseadas nas sensações que nos chegam que vivenciamos experimentos indizíveis, pelas experiências que nos acontecem e que nos desperta paixões.

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. E a palavra paixão pode referir-se a várias coisas. (BONDÍA, 2002)

Os paralelos, entre as três autoras citadas, são pontos muito fortes que serão explorados no processo de montagem da peça. Essas referências serão uma rica fonte de estudo para ampliar as camadas de encenação, na intenção de proporcionar experiências que possam gerar material para ser trabalhado em cena com elenco e equipes técnicas, com a expectativa de traduzir estes acontecimentos, estas experiências vividas em imagem no palco.

É preciso resistir a fazer da experiência um conceito, é preciso resistir a determinar o que é a experiência, a determinar o ser da experiência. Mais ainda, e talvez seja preciso pensar a experiência como o que não se pode conceituar, como o que escapa a qualquer conceito, a qualquer determinação, como o que resiste a qualquer conceito que trata de determiná-la... não como o que é e assim como o que acontece, não a partir de uma ontologia do ser e sim de uma lógica do acontecimento, a partir de um logos do acontecimento. (LARROSA, 2014, p. 43)

*Cleansed*⁵ é o texto que escolhi para realizar um estudo para uma futura montagem. É o terceiro texto teatral da carreira de Kane, que escreveu anteriormente *Blasted* e *Phaedras Love* (*O amor de Fedra*) e posteriormente *Crave* (*Ânsia*) e *4.48 Psychosis*. Há ainda um texto para um curta-metragem, *Skin* (*Pele*). O texto de *Cleansed* é repleto de violência gráfica: decepamento, estupro, uso de droga, eletrocussão. A ação ocorre em um campus universitário, que também pode ser representado por uma instituição psiquiátrica, um hospital. Esse paralelo entre as instituições têm um caráter crítico já que, para Sarah Kane, ambos falham no objetivo de proteger ou dar suporte ao ser humano, quer sejam hospitais psiquiátricos, quer sejam universidades e essas críticas são jogadas na cara do público.

Esta Instituição é comandada por Tinker, um personagem que ora é médico, ora traficante, ora diretor, um homem com desejos reprimidos e uma necessidade incontrolável de poder. É pelas mãos dele que os atos de crueldade e tortura são praticados contra os demais personagens, os quais resistem, apesar das atrocidades, em permanecer vivos e manter acesos seus sonhos e amores.

É inevitável traçar um paralelo com a realidade brasileira atual, face à opressão, autoritarismo e sadismo do atual mandatário. Um presidente que se acha superior à ciência, que se recusa a implantar e coordenar medidas sanitárias de combate à pandemia e que critica quem os faz, insuflando (ou insuflado por) uma legião de pessoas raivosas incapazes de entender as diferenças e de imaginar a possibilidade de uma vida digna além de seus umbigos. Enquanto os personagens de *Cleansed* estão presos atrás das grades de uma Instituição, nós estamos presos nessa situação de negligência, sem ajuda do governo, à própria sorte. Jair Bolsonaro, o presidente do país, que contabiliza em 16 de julho⁶ de 2021 mais de 540.000 mortos pela Covid-19, critica aqueles que tentam se defender contra o vírus.

⁵ *Cleansed* foi encenada pela primeira vez em 1998 no Royal Court Theatre Downstairs, Londres, direção de James Macdonald. O Royal Court Theatre Downstairs é um teatro para cerca de 400 pessoas e é o palco principal do Royal Court Theatre.

⁶ Dado atualizado no dia da publicação do texto.

‘Chega de mimimi’, diz Bolsonaro após novo recorde de mortes. Presidente volta a atacar medidas de isolamento social após país registrar mais de 1.900 mortes por covid-19 em 24 horas. ‘Vão ficar chorando até quando?’ Ele ainda chama de ‘idiota’ quem pressiona por mais vacinas. (“CHEGA...”, 2021)

O Presidente ataca aqueles que seguem as medidas sanitárias defendidas pela Organização Mundial de Saúde. Com sua verve genocida, Tinker seria capaz de um ato destes com o desejo de ver mais e mais mortes, incentivando pessoas a se atirarem em um poço de lava e continuar a exercer o seu poder físico contra os corpos.

Tinker inflama as vozes que estão presentes no texto de Sarah Kane e, por vezes, é inflado por estas mesmas vozes em uma dinâmica muito parecida do que acontece entre o presidente e seus seguidores. As vozes acusam o personagem Grace, que acaba sendo espancada e estuprada, o que deflagra em Tinker atos mais violentos, infligindo mais dor a Grace. E num ciclo sádico, as atitudes de Tinker alimentam a violência das vozes.

Apesar de toda a violência que salta aos olhos, paradoxalmente, é sobre o amor que Sarah Kane escreve. Entretanto, não se trata do amor romântico idealizado, o amor burguês que transforma a vida em uma cena de musical. O amor a que se refere Sarah Kane é o da necessidade que todos temos de amar, nas diferentes relações humanas possíveis, amor que é capaz de vencer a morte, o amor libertário – e indigesto sob o ponto de vista tradicional e retrógrado dos conservadores dos bons costumes da sociedade. Tinker, inclusive, como o representante da ausência de empatia e do conservadorismo, testa e maltrata esse amor através da violência que pratica contra Carl, que ama Rod. Um tipo de amor que, do ponto de vista dos conservadores, é impossível ou inconveniente. Segundo Sarah Kane, é somente pela via do amor e por causa dele que os personagens conseguem enfrentar e ultrapassar todos os males que Tinker lhes causa.

Quando as pessoas leem a peça, elas se agarram às coisas violentas. E sim, para mim há uma enorme quantidade de desespero na peça porque me senti assim escrevendo antes de *Blasted* ser produzido e isso levou três anos e meio. Eu tive que fazer pausas porque o material era muito difícil. Mas há um monte de coisas lindas na peça também, então estou contando uma história de amor, embora isso não seja digno de nota em comparação a alguém que corta as bolas. (KANE⁷, 1998 apud SAUNDERS, 2009, p. 73, tradução nossa)⁸

⁷ Sarah Kane na entrevista “Extreme measures” a Kate Stratton. **TimeOut**, March 25–April 1st, 1998. Disponível em: <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html>. Acesso em: 17 maio 2021.

⁸ “When people read the script, they latch on the violent things. And yes, for me there’s an enormous amount of despair in the play because I felt writing it before *Blasted* was produced and it’s taken three-

E não há como desconsiderar a afirmação da própria Sarah Kane “Se as pessoas conseguem amar depois daquilo, então amor é a coisa mais poderosa” (KANE⁹, 1998 apud SAUNDERS, 2016, p. 92)¹⁰ e que *Cleansed* “Foi escrita por alguém que acredita completamente no amor” (SIERS, 2001, p.117¹¹, tradução nossa)¹².

Como uma jovem foi capaz de escrever com tanta gravidade? O peso das palavras na página rasga as folhas. A violência é jogada nua na cara de quem assiste. Há quem considere arroubos de uma adolescente que quer impressionar.

A provocação de Sarah Kane era algo diferente do que o público do teatro e a crítica jornalística da época estavam acostumados a ver nos palcos e que acabou por formar uma nova onda estética, característica dos anos 1990 da Inglaterra, um movimento que foi batizado por Aleks Sierz (2001, p. 4) com o nome de “*in-yer-face*”¹³. Anthony Nielson, outro dramaturgo expoente da geração dos anos 1990 e do movimento *in-yer-face*, em um artigo publicado em 21 de março de 2021 no respeitado jornal The Guardian, disse “até onde eu posso dizer, *in-yer-face* era sobre ser repugnante e escrever sobre merda e sodomia. Eu pensei que estava escrevendo histórias de amor” (NEILSON, 2007, tradução nossa)¹⁴.

O que denota um entendimento equivocado por parte de alguns sobre o que foi o *in-yer-face*. Alguns o entendiam como apenas uma provocação adolescente desnecessária, mas os que escreviam na estilística *in-yer-face* usavam de imagens cruas, viscerais e violentas para expor os sentimentos, sobretudo o amor, como disse Anthony Nielson, um amor não comum para a sociedade tradicional. É uma dramaturgia que rompeu com os padrões estabelecidos no drama tradicional burguês do Reino Unido, herdeiro de Shakespeare, o qual já vinha sofrendo ataques desde o que se convencionou chamar de teatro pós-dramático. Essa nova dramaturgia, *in-yer-face*, trouxe cores mais fortes às fissuras criadas com o drama tradicional e o contemporâneo.

and-a-half years. I had to keep taking breaks because the material was so difficult. But there are a lot of very beautiful things in the play too, so I’m calling a love story even though that’s not newsworthy as saying it’s about someone getting the balls chopped”.

⁹ Sarah Kane em entrevista a Claire Armisted. **The Guardian**, 29 April 1998.

¹⁰ “If people can still love after that, then love is the most powerful thing.”

¹¹ Sobre esta afirmação não há indicação nenhuma da fonte informada pelo autor.

¹² “was written by someone who believed utterly in the power of love.”

¹³ Na sua fuça (tradução nossa).

¹⁴ “As far as I can tell, In-Yer-Face was all about being horrid and writing about shit and buggery. I thought I was writing love stories...”

Diferentemente do tipo de teatro que nos permite sentar e contemplar o que vemos de maneira inocente, o bom teatro IN-YER-FACE é aquele que nos conduz a uma viagem emocional extrema, do tipo que nos causa um profundo incômodo. (CAMPOS, 2014, p. 13, destaques do autor)

Este novo teatro, dos anos 1990, tem o intuito de chocar ao expor as feridas e mostrar a faceta mais vil do ser humano, escancarando ao público da maneira mais crua possível as atrocidades de que somos capazes, o que acaba por tirar o espectador de uma posição confortável de observador e lhe causar repulsa pelos atos dos próprios humanos. Não se trata de uma rebeldia juvenil para causar nojo gratuito, na medida em que a condução da escrita, utilizando doses de violência, é construída com cálculo e intencionalidade.

Especificamente sobre *Cleansed*, todas as atrocidades praticadas pelo sádico Tinker, mutilações e torturas, toda violência a que ele submete as pessoas que estão sob seu controle é mostrada ali na frente, graficamente, cara a cara, *in-yer-face*, na fuça do público, o que causa um impacto profundo no espectador que vê ali, presencialmente, a violência se manifestando.

Quando nos sujamos do sangue do outro o retrato fica bem mais vivo. A merda e sodomia em cena são apenas canais para aproximar da plateia a vilania humana. É uma forma de incomodar e questionar: Você coaduna com isso? Aceita se submeter a isso? Você faz isso? Se faz, olha o quão nojento você é. É assim, esfregando na cara que o *in-yer-face* dialoga com a audiência, incomodando, tirando o espectador da posição de mero observador passivo.

Não se trata apenas de perceber a dor, mas ter a consciência de que a violência pode cair sobre si e sobre quem mais se preza. E neste sentido, volto a fazer outro paralelo do sadismo de Tinker e Jair Bolsonaro. Tinker sente prazer em mutilar ou causar danos físicos e psíquicos àqueles sobre os quais ele exerce o poder de soberania.

De acordo com a Teoria Psicanalítica, o sadismo é uma defesa contra temores de castração - o indivíduo faz a outros o que teme que façam consigo. O prazer deriva da expressão do instinto agressivo. (CHAVES, 2014)

Não é diferente dos gestos do atual Presidente, que defende os atos de torturadores, como o Coronel Brillhante Ustra, e incentiva a população a desrespeitar medidas recomendadas pela Organização Mundial de Saúde para se evitar a Covid-19, expondo os

brasileiros a uma doença que mata por sufocamento. São atos típicos de um sádico.

A escrita de Sarah Kane também se diferencia do drama tradicional quanto à linearidade do tempo. O drama segue o desintrincamento das narrativas em uma construção de cenas baseadas em uma causalidade natural em uma cadeia de atos e fatos num certo espaço de tempo, “[...] impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (ROSENFELD, 1985, p. 30). Já o drama contemporâneo, seguindo os ensinamentos de Peter Szondi ao analisar obras de August Strindberg, vai romper com essa necessidade de se criar um motor para a narrativa baseado em causa e efeito e o tempo perderá a sua necessidade de ser contabilizado, não há um tempo cronológico a ser seguido.

Outra consequência ainda da dramaturgia subjetiva é a substituição da unidade de ação pela unidade do Eu. A técnica das estações dá conta dessa mudança, ao dissolver o continuum da ação numa sucessão de cenas. As cenas singulares não se encontram aqui ligadas por nexos causais: não decorrem uma da outra tal como no drama. Elas antes aparecem como cenas isoladas, inseridas no fio tecido pelo Eu em seu avanço. Esse caráter estático e sem futuro nas cenas, que as torna épicas (no sentido goethiano), se liga a uma estrutura determinada pela contraposição de perspectivas do eu e do mundo. (SZONDI, 2011, p. 52-53)

Essas características, presentes nas peças de Sarah Kane, somam-se à violência gráfica e psicológica, que além de uma forma característica e peculiar traz em seu texto sensações e incômodos típicos da onda *in-yer-face*.

Para entendermos de onde vem essa violência exacerbada é preciso considerar o momento histórico vivido pelos dramaturgos desta onda *in-yer-face* e no qual surge este movimento. Sarah Kane, inclusive, que nasceu na segunda metade dos anos 1970 e teve a sua juventude quase toda ela vivida durante os anos 1990, década transicional e importante para a formação de uma nova geopolítica. Em 1989, com a Queda do Muro de Berlim, uma nova dinâmica sociopolítica nascia. Além disso, foi durante os anos 1990 que a guerra ganhou contornos midiáticos, a violência no campo de batalha passou a ser transmitida em tempo real pela televisão: a Guerra do Iraque, o massacre dos Tutsis em Ruanda, a Guerra da Chechênia e o conflito genocida na Bósnia. As guerras passaram a ser acompanhadas em tempo real pela televisão na sala de casa ou em cima da mesa da cozinha. Para corroborar a afirmação

A televisão adquiriu um enorme poder de transformar quase tudo em show, espetáculo, diversão. Assim, por exemplo, nos vários episódios de invasões e guerras civis ao longo dos anos 90 (Somália, Haiti e Bósnia, apenas para citar alguns), as câmaras de TV chegaram aos locais de combate antes dos soldados. Em nossas casas, vemos tudo pela televisão, e temos a impressão de estar testemunhando 'a' verdade dos fatos, e não apenas 'uma' verdade, isto é, uma simples versão que alguém filmou, editou e veiculou. O imenso poder adquirido pela televisão foi evidenciado durante a primeira Guerra do Golfo (que nunca foi uma guerra propriamente dita, pois não havia o menor equilíbrio entre o poder dos dois lados em luta), em janeiro de 1991, quando o mundo acompanhou a cobertura feita ao vivo e em cores, 24 horas por dia. (ARBEX JUNIOR, 2003)

A Inglaterra vinha de um processo liderado por Margaret Thatcher, que foi uma das mais longevas primeiras-ministras do Reino, ocupando o cargo de 4 de maio de 1979 a 28 de novembro de 1990, com 3 mandatos consecutivos. Ainda depois dela, com John Major, o Partido Conservador se manteve no poder, sendo derrotado apenas em 1997 pelo Partido Trabalhista.

O jornalista Tim Vickery, em reportagem para BBC, relata que foi também durante os anos de Thatcher que se sucedeu a grande vitória dos bancos. A Primeira-Ministra iniciou um processo de desregulamentação da atividade bancária e proporcionou aos bancos um vasto campo para que eles fizessem aquilo que mais desejam: transformar todos em devedores, com isso o nível da dívida privada explodiu.

Quando ela assumiu o poder, em 1979, o nível de dívida privada (de pessoas e empresas) estava por volta de 60% do PIB britânico. Essa medida começou a ser calculada em 1880. Durante um século, nunca ultrapassou 72%, e ficava na média em 57%. A partir da chegada de Thatcher, esse índice explodiu, e continuou explodindo posteriormente, no governo de Tony Blair, que em vários sentidos foi o seu herdeiro intelectual. Em 2010, beirou um alucinante 200%. (VICKERY, 2018)

Outra empreitada de Thatcher foi enfraquecer os sindicatos e minar a mão de obra organizada. Não é preciso ir muito mais fundo para ver o quanto o trabalhador comum, o proletariado, o assalariado estava encrocado nessa equação, tendo poder enfraquecido, o endividamento, estímulo para o consumo. Esse modelo, que foi seguido por muitos países, inclusive os Estados Unidos, acabou por gerar as bolhas, que viriam a estourar em 2008.

Thatcher e seus aliados chegaram à conclusão de que era impossível ter uma economia moderna com sindicatos fortes. Leis e tecnologias novas foram usadas para quebrar o poder dos sindicatos, e fábricas foram deslocadas para o terceiro mundo, onde dava para pagar muito menos.

No auge do boom, Alan Greenspan, durante muitos anos presidente do Banco Central dos Estados Unidos (Fed), comentou sobre um paradoxo aparente: a produtividade do empregado subia, mas os salários, não. Atribuiu isso ao ‘trabalhador apavorado’, a essa altura, preocupado demais em perder o emprego (e consequentemente a casa) para reivindicar um aumento. (VICKERY, 2018)

Era nesse contexto histórico que os dramaturgos do *in-yer-face*, nascidos nos anos 1970, estavam inseridos, em meio a transformações sociais que viriam a alterar toda a estrutura social no planeta, afirmar os valores do capitalismo, o neoliberalismo e consequente perda de direitos individuais e sociais, com o aumento do poder do detentor do capital, especificamente as instituições financeiras, além da política externa inglesa baseada na sub-rogação e exploração econômica de países do terceiro mundo. Foi de Thatcher quem partiu a ordem para afundar o navio Belgrano, matando 343 argentinos (VICKERY, 2018), o que deu início à guerra das Malvinas. Mais tarde, ela usaria esse conflito a seu favor para se reeleger.

Margareth Thatcher levou à risca a cartilha do capitalismo e um exemplo disso é o seu último discurso no Parlamento britânico, no dia 22 de novembro de 1990, no qual Margareth Thatcher afirma: “O problema do socialismo é que você no fim das contas esgota o dinheiro dos outros.” (ADDISON; CROFT, 2013).

Tim Vickery relatou “as portas da barbárie estão abertas. Quatro décadas depois do crescimento do thatcherismo, precisamos com urgência de um novo modelo” (VICKERY, 2018). Os autores, representantes do movimento *in-yer-face*, formaram a primeira geração de escritores que conviveu com as medidas inaugurais de Thatcher e que sofreram grande parte dos efeitos destas medidas. Claramente esses dramaturgos se opunham à lógica opressiva do capitalismo e com raiva e escancaravam sua indignação ao público da forma mais violenta e visceral possível. Era preciso despertar esta ira também nas plateias.

O capitalismo nos assombra e tem relação direta com as doenças modernas como *burnout* (síndrome do esgotamento profissional), depressão e ansiedade.

[...] é possível afirmar que a definição da síndrome de burnout é multidimensional, ou seja, compreende um conjunto de três variáveis ou dimensões essenciais que especificam e demarcam tal fenômeno, quais sejam: a exaustão emocional (EE), a despersonalização (D) e a diminuição da realização pessoal (DRP). A variável exaustão emocional (EE) é caracterizada pelo fato da pessoa encontrar-se exaurida, esgotada, sem energia para enfrentar um outro projeto, as outras pessoas e incapaz de

recuperar-se de um dia para o outro (Maslach, Shaufeli & Leiter, 2001)¹⁵. Seus indicadores, conforme descritos por Maslach e Jackson (1981)¹⁶, evidenciam, desse modo, a experimentação psicofísica do indivíduo no limite de suas forças. A variável despersonalização (D) é caracterizada pelo fato da pessoa adotar atitudes de descrença, distância, frieza e indiferença em relação ao trabalho e aos colegas de trabalho (Maslach, Shaufeli & Leiter, 2001). A despersonalização evidencia, nesse sentido, que burnout não é somente a síndrome do profissional exausto, mas também do profissional indiferente e descomprometido em relação às pessoas com quem trabalha. Por fim, a variável diminuição da realização pessoal (DRP) é caracterizada pelo fato da pessoa experimentar-se ineficiente, incapaz e certa de que seu trabalho não faz diferença (Maslach, Shaufeli & Leiter, 2001). O que permite concluir que burnout é a síndrome do profissional frustrado, descomprometido com os outros e exaurido emocionalmente. Benevides-Pereira (2002)¹⁷, Maslach, Shaufeli e Leiter (2001) e Shaufeli e Bunnk (2003)¹⁸, além de confirmarem a definição de burnout como constituída essencialmente por EE, D, DRP, têm descrito também, uma série de sintomas físicos e emocionais comumente relacionados à síndrome: dores de cabeça, tensão muscular, distúrbios do sono, irritabilidade, sentimentos negativos que começam a afetar o relacionamento familiar e a vida em geral, propensão a largar o emprego e absenteísmo. (CASTRO; ZANELLI, 2007)

O trabalho não faz parte de um projeto de vida para conquistas e satisfação, é contudo causa de doenças. Essas tensões exageradas e autocobrança por sucesso e reconhecimento levam a acreditar que com mais e mais trabalho é possível obter os prêmios que o capitalismo sugere, no entanto sempre existirá um prêmio melhor, o que cria a espiral: consumo – trabalho – tristeza – frustração.

O fracasso é inaceitável, por que o capitalismo só aceita os vencedores e o vencedor é o escravo do capitalismo, aquele que se sujeita a seus protocolos para chegar à condição de vencedor. A luta pelo sucesso, a busca constante de bens, propriedades e riqueza, se dá para mostrar e ser reconhecido como um vencedor, a ideia de posse está atrelada à felicidade no ser humano, muito mais presente e exacerbada hoje. O fracasso é atribuído à incapacidade pessoal de enriquecer. A publicidade cria necessidade de consumo e para consumir é preciso trabalhar mais e com o ciclo da obsolescência programada há uma eterna insatisfação com os itens que compramos. A publicidade cria o desejo e a

¹⁵ MASLACH, C.; SCHAUFELI, W.B.; LEITER, M. P. Job burnout. *Annual Review of Psychology*, v. 52, p. 397-422, 2001.

¹⁶ MASLACH, C.; JACKSON, S. The measurement of experienced burnout. *Journal of Occupational Behaviour*, v. 2, p. 99-113, 1981.

¹⁷ BEVENIDES PEREIRA. A. M. **Burnout**: quando o trabalho ameaça o bem-estar do trabalhador. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

¹⁸ SHAUFEI, W.; BUNNK, B. (2003). Burnout: an overview of 25 years of research and theorizing. In: SCHABRACQ, M. J.; WINNUST, J. A. M.; COOPER, C. L. (Org.). **The handbook and health psychology**. Nova York; Londres: J. Wiley & Sons, 2003. p. 383-425.

necessidade e ao sair da loja a felicidade se esvai, pois na vitrine da frente já tem algo novo *melhor*.

A juventude deixou de ser uma etapa da vida para ser um produto. Temos que ser jovens, eternamente ou deixamos de ser desejados, para o sexo e para o mercado. São mecanismos do capitalismo para continuar girando o ciclo sórdido de trabalho/consumo em benefício do capital e o que foi conquistado com muito trabalho torna-se dispensável e o ciclo recomeça, trabalhar por muito mais horas para conseguir o que a publicidade nos diz que é preciso ter para ser *cool*, vamos envelhecendo e deixando de ser interessantes, só a energia da juventude é que importa. E vamos adoecendo.

A exaustão emocional abre as portas para sentimentos de desesperança, solidão, depressão, raiva, impaciência, irritabilidade, tensão, falta de empatia. A despersonalização provoca a sensação de alienação em relação aos outros, sendo a presença destes muitas vezes desagradável e não desejada (TRIGO; TENG; HALLAK, 2007). E então talvez caiba se perguntar: o que é que está errado? E qual a forma para resolvermos esses problemas. Será que medicar os que não se enquadram no que é considerado normal é a solução? Ou devemos mudar o sistema de mercado, consumo e capital em que vivemos, que ao que parece é a origem de grande parte destes males?

A depressão nunca esteve tão presente em nossas vidas sendo considerada o mal do século. Christian Dunker, em entrevista a Edison Veiga (2001), para o jornal Deutsche Welle (DW), afirma que a “depressão é sofrimento compatível com o neoliberalismo” e que os discursos de meritocracia agravam o transtorno.

Sarah Kane viveu nos anos de implantação e dos resultados da política neoliberal empregada por Margareth Thatcher. A dramaturga sofria de depressão, suicidou-se dentro de uma instituição de cuidados para pacientes com transtornos psiquiátricos onde sofreu com uma política higienista que busca encaixar as pessoas dentro do que é considerado normal, política apoiada pela indústria farmacêutica.

A autora escreve sobre o medo e a angústia de não conseguir criar, escrever, articular suas ideias, sente que foi e está sendo prejudicada pelos medicamentos e que, a cada nova crise psicótica, aumentam cada vez mais as dosagens químicas. Por não conseguir viver sem dialogar com os seus fantasmas, por medo de ficar impossibilitada de articular-se com eles, por perder a memória e morrer, estando viva, não conseguindo mais contribuir com a construção, ou o revelar de um futuro completamente apático e sem esperança, Kane escolhe entre eles, os fantasmas. (ARAÚJO, 2016)

Sarah Kane escancara essa afirmação na sua peça *4.48 Psychosis*.

Às 4.48
quando a sanidade visitar
vou estar uma hora e doze minutos na minha mente correta.
Quando passar estarei longe outra vez,
uma marionete fragmentada, uma idiota grotesca.
Agora estou aqui eu consigo me ver
Mas quanto sou seduzida por ilusões vis de felicidade,
a magia falsa desta máquina de feitiçaria,
não consigo tocar na minha essência essencial (KANE, 2019, p. 229,
tradução nossa)¹⁹

Quando ele acordar vai ter inveja da minha noite sem dormir de
pensamentos e discursos incoerentes por causa da medicação (KANE, 2019,
p.208, tradução nossa)²⁰

E este ciclo pode ser quebrado esfregando na cara do público o que está acontecendo e quem sabe assim ele desperte. O *in-yer-face* foi um movimento teatral que pelos seus textos mostrava cruamente as ideias e situações para o espectador causando sensações de incômodo, escancarando a natureza violenta e facínora do ser humano. É um teatro que nos força a encarar o que normalmente evitaríamos, o que nos é doloroso, assustador ou desagradável.

[...] o que eles têm a nos dizer são más notícias: lembram-nos das coisas terríveis de que os seres humanos são capazes e dos nossos limites do autocontrole. Eles evocam medos antigos sobre o poder do irracional e a fragilidade dos quatro sentidos do mundo. (SIERZ, 2001, p. 6, tradução nossa)²¹

Ela viveu em uma época de profundas modificações econômicas, políticas e sociais e de banalização da violência. Nesse contexto, todo sangue que escorre e a violência que grita em seus textos se justifica. Porém, não é sobre a violência que Sarah Kane escreve. É sobre o amor, mas como dito antes, não o amor romantizado burguês, mas sim sobre o que está coberto pelo que se convencionou chamar de amor como as dores, ausências, incertezas, decepções e frustrações. Para Sarah Kane, o amor é tudo isso e é tudo isso que

¹⁹ "At 4.48 / when sanity visits / for one hour and twelve minutes I am in my right mind. / When is that passed I shall be gone again, / a fragmented puppet, a grotesque fool. / Now I am here I can see myself / but when I am charmed by vile delusions of happiness, / the foul magic of this engine of sorcery, / I cannot touch my essential self."

²⁰ "When he wakes he will envy my sleepless night of thought and speech unslurred by medication."

²¹ "What they have to tell us is bad News: they remind us of the awful things human beings are capable of, and the limits of our self-control. They summon up ancient fears about the power of the irrational and the fragility of our sense of the world."

nos move e que nos faz seres humanos.

É preciso formular um pensamento menos psicologizante sobre a obra de Sarah Kane e entender o que do macro está canalizado em suas peças e como através de sua poética ela questiona a crueldade da sociedade e impiedade do sistema. Essa tem sido a minha tentativa nestes primeiros passos de estudo em direção a uma montagem de *Cleansed*. Acredito ter encontrado neste triângulo sádico Tinker, Thatcher, Bolsonaro uma condensação de aspectos que mostram como, em primeiro lugar, a crueldade das autoridades é retratada pelo personagem de Tinker, segundo, como a geração que cresceu sob os olhares da Dama de Ferro adoeceu em razão das políticas que exacerbaram o poder do capital e, terceiro, como se vive atualmente sob regência da pior espécie: uma mistura do sádico Tinker com a cruel Thatcher, na figura de Jair Bolsonaro, pretense defensor da família, da moral, das boas tradições e do liberalismo econômico, um Tinker à moda brasileira, que promove violência e morte do alto de sua cadeira presidencial.

Referências

ADDISON, Stephen; CROFT, Adrian. Margaret Thatcher mudou o rosto da Grã-Bretanha: ex-primeira-ministra, figura crucial na política britânica do século 20, morreu aos 87 anos após sofrer um derrame. 2013. Disponível em: <https://exame.com/mundo/margaret-thatcher-mudou-o-rosto-da-gra-bretanha/>. Acesso em: 04 maio 2021.

ARAÚJO, Rummenigge Medeiros de. **A tanatopoética de Sarah Kane: escritos para morte**. 2016. 298 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Curso de Letras e Artes, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/22679>. Acesso em: 22 maio 2021.

ARBEX JUNIOR, José. **A guerra e o espetáculo da cobertura**. 2003. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/a-guerra-e-o-espetculo-da-cobertura/>. Acesso em: 04 maio 2021.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online], n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

CAMPOS, Fabiano Fleury de Souza. **As formas do consumo no teatro político de Mark Ravenhill**. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Letras, Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus** - Diário I. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

CASTRO, Fernando Gastal de; ZANELLI, José Carlos. Síndrome de burnout e projeto de ser. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 17-33, 2007. DOI: 10.11606/issn.1981-0490.v10i2p17-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25798>. Acesso em: 22 maio. 2021.

CHAVES, Anna Cecília Santos. **Transtornos da preferência sexual**: descrição e aspectos controversos do DSM-5. 2014. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/53690/transtornos-da-preferencia-sexual-descricao-e-aspectos-controversos-do-dsm-5>. Acesso em: 12 abr. 2021.

"CHEGA de mimimi", diz Bolsonaro após novo recorde de mortes. 2021. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3qEAK>. Acesso em: 11 abr. 2021.

CORONAVÍRUS: 'país de maricas' e outras 8 frases de Bolsonaro sobre pandemia que matou 162 mil pessoas no Brasil. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54902608>. Acesso em: 25 maio 2021.

KANE, Sarah. **Complete plays**. London: Methuen Drana, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Tradução de: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015. Recurso digital.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. Recurso digital.

NEILSON, Anthony. Don't be so boring: theatre is irrelevant to most of the population; audiences have been drifting away for decades. what is to be done? playwright anthony neilson has a suggestion. 2007. Disponível em: <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>. Acesso em: 11 abr. 2021.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SAUNDERS, Graham. **About Kane**: the playwright & the work. London: Faber & Faber, 2009.

SAUNDERS, Graham. **"Love me or kill me"**: Sarah Kane and the theatre of extremes. Manchester: Manchester University Press, 2016.

SIERZ, Aleks. **In-Yer-Face Theater**: British Drama Today. London: Faber & Faber, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 - 1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011

TRIGO, Telma Ramos; TENG, Chei Tung; HALLAK, Jaime Eduardo Cecílio. Burnout syndrome and psychiatric disorders. **Archives of Clinical Psychiatry**, [S. l.], v. 34, n. 5, p. 223-233, 2007. DOI: 10.1590/S0101-60832007000500004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/acp/article/view/17089>. Acesso em: 22 may. 2021.

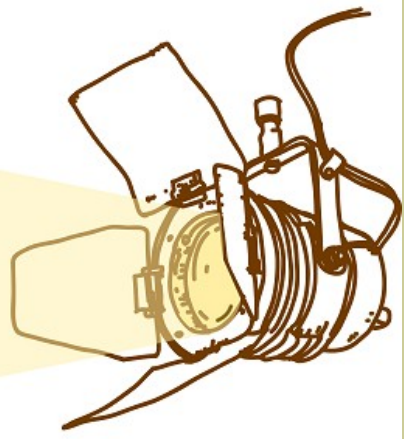
VEIGA, Edison. "Depressão é sofrimento compatível com o neoliberalismo": Entrevista com o psicanalista e professor da USP Christian Dunker. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/depress%C3%A3o-%C3%A9-sofrimento-compat%C3%ADvel-com-o-neoliberalismo/a-56653922>. Acesso em: 12 abr. 2021.

VICKERY, Tim. Tim Vickery: Thatcherismo abriu as portas da barbárie, que não fecharam até hoje. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/blog-tim-vickery-43296195>. Acesso em: 12 abr. 2021.

Submetido em: 16 abr. 2021

Aprovado em: 31 maio 2021

Dramaturgia em foco



Peças curtas

Alberto Centurião¹

Escrita em 1993, esta peça permanece inédita enquanto dezenas de outros textos meus foram encenados. O fato não me surpreende, pois, em sua maioria, minhas peças foram concebidas e desenvolvidas para projetos de produção predefinidos, o que as caracteriza menos como trabalhos de criação e mais como aplicações de linguagem.

O fato de nunca ter sido levada à cena talvez se deva ao seu estilo *démodé*, fora do contexto atual, intencionalmente anacrônico, que, pelo enredo, reporta aos melodramas folhetinescos característicos do repertório dos circos-teatro brasileiros da primeira metade do século XX e, pelos diálogos em versos metrificados e rimados – cuja métrica varia para se ajustar ao clima dramático de cada cena – a escolas mais antigas, talvez aos autos sacramentais da época de Gil Vicente e Calderón de la Barca.

Madalena Arrependida é um exercício de linguagem feito após um período de estudos dos melodramas circenses, tardiamente inspirados em formulações mais antigas. Minha proposta foi explorar os estereótipos para, pelo exagero, alcançar novos significados. Nesse contexto, o uso de formas arcaicas de linguagem é intencional, com o objetivo de imprimir maior autenticidade e colorido ao texto.

Gosto de situá-la num espaço intermediário entre dramaturgia e poesia, uma forma de *teatro para ser lido*, como costumavam fazer os autores ingleses nos idos de 1800 e 1900. Espero que, terminada a leitura, o leitor concorde comigo.

Também gosto de imaginar *Madalena Arrependida* numa versão musical totalmente cantada, com impostação operística, uma vez que a ópera é o melodrama em sua mais completa e radical expressão.

¹ Autor, ator e encenador (DRT 02716/SP). Peças encenadas: *Acertar é humano*; *Apertem os cintos*; *Os reis da voz*; *O caminho*; *Um amor de renúncia*; *Diálogos de luz*. Livros: *Livrinho!* (poesia – Ed. Autor); *O advogado de Deus* (teatro – Ed. Vida e Consciência); *Ombudsman* (Ed. Educator); *Brasil 500 Anos de mau atendimento* (Ed. Educator); *TAO – O Livro* (coautoria – adaptação de Lao Tse/Lagarto Editora). Site: <http://boboetra.blogspot.com>. E-mail: albertocenturiao@gmail.com.

Madalena arrependida

FOLHETINISTA: Narrador
HOMEM: Pai / Sedutor
MULHER: Mãe / Mãe
MADALENA: Filha / Seduzida

FOLHETINISTA: Era noite de natal.
Risos!... Por toda a cidade
Paz e alegria geral,
Sonhos de felicidade.

(Um casal idoso senta-se à mesa servida com a ceia natalina).

Apenas no lar de um honrado casal
Pairava uma sombra empanando a bonança.
Da filha perdida num dia fatal
Guardavam, agora, dorida lembrança.

Mas eis que, mais triste era a hora,
da ceia soturna, silente,
Presentem-se passos lá fora,
E alguém lhes percute o batente. *(BATE)*

(O casal interrompe a ceia, sobressaltado).

Quem seria, àquela hora?
Quem viria, em meio à neve?
Coração lhes pula fora:
Lembram dela: Deus a leve.

(O casal levanta-se e vai atender à porta).

Assoma-lhes ao umbral
A criatura andrajosa

Esquálida, branca, igual
Mendiga vil, desditosa.

(Entra Madalena).

MULHER: Pois não? Quem está aí fora?

HOMEM: Quem bate assim a esta hora?

MADALENA: Senhor, Senhora... piedade!
Um prato quente, eu vos peço.
Sabendo que não mereço,
vos peço, por caridade.

HOMEM: Dizei, pelos céus, quem sois?
Deambulando sem norte
Sem antes e nem depois,
Acaso sereis... a morte?

MULHER: Alguém sem eira nem beira,
Sem ter leito nem esteira?
Tão andrajoso esmoler
Será homem ou mulher?

MADALENA: Senhor, Senhora... caluda!
Por piedade, eu vos peço:
Dai-me apenas vossa ajuda,
Sem perguntar meu tropeço.

Sou pobre desventurada
Deambulando entre feras:
Virtude desperdiçada,

Sou refugio de outras eras...

FOLHETINISTA: Os dous velhos, num instante,
Aturdidos, certamente,
Lembrando a filha distante
Acolheram a indigente.

MULHER: Meu velho, acode aqui! Vem, depressa!
Ampara, antes que caia, a peregrina!

HOMEM: Caminha devagar, que tropeça...
Achega-te à lareira, menina.

(Conduz Madalena até uma cadeira ao lado da lareira).

MULHER: Uma terrina de sopa, uma côdea de pão,
Hão de aquecer-te por dentro, causar reação.

HOMEM: Tua sacola de trapos, deixai-me guardá-la
Pra que a terrina e a côdea, possais segurá-las.

(Madalena faz um gesto de recuo, agarrando-se à sacola).

HOMEM: Mas que receias? – Pilhéria...
Acaso temes que eu queira
Açambarcar-te a miséria,
Surrupiar-te a carteira?

Que guardas de tão valioso,
O que tens de tão sutil
Nesse embornal andrajoso,
Neste saco roto e vil?

(Madalena tem um momento de hesitação, abraçada ao embornal, depois toma uma decisão, levantando-se e entregando-o ao homem. Este, ao acolher aquele precioso fardo nos braços, percebe tratar-se de um bebê adormecido).

HOMEM: Mas o que tens aqui, afinal?
Carregas oiro ou cousas de França?
Pesa-te tanto assim, o embornal?
Deus do Céu!... Uma criança!

(Madalena volta-se para ambos e, com um gesto delicado, retira o capuz revelando-lhes o rosto).

HOMEM: Maravilha! / Mas não creio...

MULHER: *(Deixando cair a terrina de sopa e o pão).*
Minha filha! / Você veio...

(Um instante de hesitação, depois arrebatam-se nos braços uma da outra. Terminado o abraço, a mãe afasta-se da filha e olha demoradamente para a criança. Estende-lhe os braços, num gesto final de aceitação, tomando-a no colo. O pai abraça Madalena, beijando-lhe os cabelos).

HOMEM: Oh, filha, gentil criança!...

MULHER: Voltaste, enfim, desgarrada?

HOMEM: Sem ti, nenhuma esperança...

MULHER: Nossa vida é desgraçada.

HOMEM: Noite bendita e auspiciosa
Em que os cânticos angélicos
Trazem tais rostos famélicos
Pra minh'alma venturosa.

MULHER: Madalena, dize-me, sem rebuços,
Filha minha, donde andaste?

MADALENA: Poupa-me, mãe, teus soluços,
Se um dia já me amaste.

(Madalena começa a tossir).

MULHER: Nesta hora natalina,
Venha de lá um abraço!

MADALENA: Aceita, mãe, a menina,
Da filha que deu mau passo. *(Tosse).*

HOMEM: Filha minha, estás doente? *(Tocando-lhe a face).*
Estás febril! Sentes dor?

MADALENA: Não, meu pai, estou contente.
Tudo o que sinto é amor. *(Tosse e cambaleia).*

MULHER: Filha! Não, não fujas mais!

MADALENA: Minha mãe, eis tua filha.

HOMEM: Fica conosco! Não vás!

MADALENA: Ela – não eu – vossa filha...

(Madalena tomba fulminada aos pés dos pais).

FOLHETINISTA: A jovem degenerada
Devolveu aos pais senis

Na criancinha adorada
A filha que lhes faltara
Por seus erros juvenis.

Mas onde estará plantada,
Em que idade ancestral
Estará enraizada,
Esta trama entrecruzada
De tão bizarro final?

Fazendo o tempo andar atrás!...
Ah, velha máquina-memória...
Por certo sereis capaz
De compreender toda a história:

(Movimentos de regressão dos três personagens – Marcação ao contrário, até armarem a cena da encarnação anterior, em outro ponto do cenário).

De como a filha perdida
Foi vítima noutra vida
E a sua cruel vingança
Foi roubar uma criança.

Vede, distinto público,
Como mudam os atores:
Como, num gesto súbito,
Vivem, além, outras dores.

E a requintada trama
Do nosso folhetinista,
Que passa, do melodrama,
Ao estilo classicista.

(Cena da encarnação anterior. Madalena, ajoelhada aos pés do Homem, chora convulsivamente. Além, a Mulher, com a criança nos braços, sorri).

MADALENA: Senhor! Cruel que sois!
Por vossa honra, eu vos peço!
Eu vos suplico, Senhor!
Por Deus, não me abandoneis,
Retribuí ao meu amor!

HOMEM: Não é possível, senhora.
Minha palavra é sem volta.
Não insistais, por favor,
Compromissos assumidos
Não permitem nosso amor.

MADALENA: Mas Senhor, depois de tudo!...
De tantas juras de amor,
Dos sonhos arquitetados!...
Não posso sobreviver
Sem tais carinhos, negados.

HOMEM: Senhora, já não faleis!
Não há mais nada a dizer.
Ao nosso amor, fracassado,
Já não restam esperanças,
Está morto e sepultado.

MADALENA: A natureza humana, em seus momentos vários,
Alterna sonho e fúria, derrocada e glória.
Confesso, ousei sonhar, intentei voar sem asas,
Mas encontrei, por fim, o sabor da derrocada.

HOMEM: A vida é nau sem rumo em mar encapelado.
Quem pode, em sã consciência, ver o que virá
Nas asas promissoras deste amanhecer?
Senhora, nossa vida segue estradas várias.

MADALENA: A maldição dos justos, sobre a cabeça insana
Dos ímpios e covardes, desaba sem perdão.
A vida venturosa, que me negais agora,
Não há de ser fruída ao lado de ninguém.

HOMEM: Uma filha, senhora, é o vínculo carnal
Que a outra me aprisiona. Embora sem amor,
Sucumbo ao compromisso haurido em desvario,
Em noite de prazer fatal, tempestuoso.

MADALENA: Ai, que minha dor é insana! Mulher estéril!
Ventre incapaz de gerar, que sejas maldito!
Vade retro, besta imunda, e não torneis!
Pra que de minha desdita não façais repasto!

(O Homem afasta-se de Madalena, que sucumbe em prantos. O Homem vai ao encontro da Mulher, que tem nos braços um bebê).

MULHER: Oh, meu senhor, por fim viestes. Por um momento
Julguei ter-vos perdido. Pensei que partiríeis
Em busca de aventuras, guardado em outros braços.
Mas não, senhor, aqui estais. Vede, não é linda?

(Mostra-lhe a criança).

HOMEM: Mais radiosa que a luz da aurora, de ouro e púrpura,
a espantar a noite e seus lúgubres fantasmas.

(Depositam a criança num cesto e afastam-se).

Voltei, senhora, voltei pra ficar. Vossos braços
Maternais, serão agora meu ninho e guarida.

MULHER: Funéreos pressentimentos me têm atormentado.
Acordo, à noite, naufragada em prantos, perseguida
Pela sombra maligna de um'outra mulher que, má,
por despeito ou por vingança, me vive a perturbar.

HOMEM: Tranquilizai-vos, amada. As sombras do passado
Não haverão de pairar sobre o nosso destino.
Aquela criança, doravante, há de ser,
Mais do que um elo entre nós, a razão de viver.

MULHER: Não sabeis o quanto tais benignas palavras,
Proferidas por vós, me vêm acalantar
Renovados escopos de felicidade,
Num futuro sonhado com esta criança.

(Madalena, sem ser notada, aproxima-se do cesto e toma a criança no colo).

FOLHETINISTA: Enceguecida de dor,
Desprovida de esperança,
A que perdeu seu amor
Sequestrou-lhes a criança.

MADALENA: Silêncio, menina. Quieta, não chores.
Deus do céu, que semblante esplendoroso!
Mas não, não posso fraquejar, por certo.
O meu plano terrível está feito,

Já não é hora para esmorecer.
Eu, que não posso aspirar-lhe ao amor,
Tomo-lhe a filha pra ser, doravante,
Sua presença em minha solidão.

(Madalena foge levando a criança nos braços).

FOLHETINISTA: Vingança cruel, traiçoeira,
da infeliz criatura,
Que lançou a sementeira
Da vindoura desventura.

(O Homem e a Mulher vão até o cesto vazio).

MULHER: Desgraça, desgraça! A criança sumiu!

HOMEM: Maldição, maldição! A vingança fatal!

MULHER: Contra frágil criança, vingança de quem?

HOMEM: Da mulher revoltada... quem mais há de ser?

FOLHETINISTA: O casal amargurado
Definhou, de tanta pena
Do anjinho sequestrado
Nos braços de Madalena.

(Homem e Mulher ajoelham-se, em desespero, junto ao cesto vazio. Enquanto prossegue a narrativa, o Folhetinista toma a criança dos braços de Madalena e a devolve ao cesto. Depois, Madalena desfalece-lhe nos braços e é por ele colocada entre os pais, reconstituindo a cena final do Primeiro Quadro).

FOLHETINISTA: Quase um século depois,
A história foi recontada:
Renasce, filha dos dois,
A mulher abandonada.

E depois de condenados
À solidão pela filha,
Os vilões regenerados
Recebem, que maravilha!

A criança pequenina,
A criatura serena.
Aquele meiga menina,
Dos braços de Madalena.

FIM

Submetido em: 05 fev. 2021
Aprovado em: 12 mar. 2021

Felisberto S. da Costa¹

Este texto é uma tentativa de escrita dramaturgical numa perspectiva expandida. Busca um corpo desviado da norma e flerta com uma espécie de ensaio ou uma peça curta. Trata-se de uma situação na qual a solidão é o móvel que o perfaz, dado que há um outro alguém para contar.

Para tanto, abocanho (ou aproprio-me) de referências compondo uma paisagem textual, uma espécie de picadinho. Iguaria tida como um clássico carioca, foi aclimatado na metrópole paulistana, em Belo Horizonte e outras cidades mais. Em São Paulo, é elaborado com arroz, feijão, picadinho de filé mignon, farofa, couve e ovo frito.

Cada ingrediente é um universo particular, assim como cada passagem da forma breve aqui escrita. Composta por pedaços de textos que formam uma mistura, mais que uma fusão é uma confusão de enunciados. Enfim, uma dramaturgia-picadinho nos quais os ingredientes não se fundem, antes dialogam e friccionam numa performance escrita envolvendo o sabor da palavra.

¹ Professor titular e Doutor em Artes Cênicas pela ECA/USP. Realizou estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 em 2011. Trabalha principalmente com os seguintes temas: dramaturgia e atuação com objetos. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. E-mail: felisberto@usp.br.

E aqui estamos hoje, na vida real.

Rubrica

Tarde da noite de um futuro. Um homem permanece um momento sem se mover. Olha o relógio do seu celular. Começo sentado nessa mesa, frente a um copo d'água e um microfone, como Spalding Gray, e um laptop na tentativa de elaborar uma peça-ensaio. Tal como Eugene O'Neill, ao escrever suas rubricas, realizo uma espécie de irrupção do romance no drama contemporâneo. Abrigado nesse espaço, afogado em números, ele tenta digitar algo no laptop, mas seus dedos escapam. Ele se levanta, vai à frente da cena. Olha para vocês, buscando uma palavra que talvez possa falar. Talvez um encontro pelos olhos. Para os gregos, o olhar lança a luz que ilumina o que se é visto. Ele retorna e senta-se à mesa. Gosto de ficar sozinho e lendo. Ou escrevendo. Como Carolina de Jesus. Tal qual Horácio, em sua Arte Poética, eu tinha pensado começar escrevendo uma carta endereçada a alguém. Para Horácio, aos Pisões, para mim, a vocês, notas de um confinamento. Um gênero epistolar implica o diálogo, pressupõe um endereçamento, um alguém ao qual vou ao encontro, um outro a olhar. Desisti. Pensei então numa espécie de palestra-espetáculo. Também desisti. Nesse momento, em que opero essa rubrica, talvez um artigo-poético, exerço uma forma bem-vinda nesses tempos confusos, conectar-me ao outro. Iniciaria com uma definição. Desisti. Pois de-finir, finir, finire, finish pressupõem um fim, e isso aqui é apenas um começo. Começar é difícil, já dissera Beckett. Estou apenas no começo nesse 17 de março. Uma peça-ensaio para ser lida, talvez falada. Enfim, talvez um artigo para ser postado como um testemunho do nosso agora. Nessa aproximação e distância que o termo diálogo encerra. Como Ariano Suassuna, falo por arroteio. Arroteando. Como um mentiroso lírico, ele tateia ideias, por haver esgotado todo o falar. Duas qualidades de gente que gosto muito: mentiroso e doido. Ele nunca saiu do Brasil, mas conhecia o mundo. Eu sou um contador de mentiras, daquelas que não prejudicam o outro. Ele vai até à janela, observa a cidade quase vazia. A solidão entra como uma pintura de Edward Hopper. Uma luz invade a janela. O olhar lança a luz que ilumina o que é visto. Volta a sentar-se. Digita a palavra amor, apaga. Palavra esvaziada que cumpriu o seu papel. Procura na internet notícias recentes. Desiste. Ele, como o velho Krapp, busca dialogar com o passado, em sua última gravação. Projeta uma foto da peça

de Samuel Beckett na tela. Sozinho, naquele espaço, no qual a cidade entra por todos os lados. Pelo celular, pelo notebook, pelas vozes, pelos gritos vindos das paredes enjaneladas da cidade, pelo soar das panelas às oito e meia da noite como recusa a uma fala nesse tempo de guerra. Novamente ele se lembra do velho Krapp, mas hoje a nossa guerra é outra. Ele, um sobrevivente da Aids, da Sars, do Ebola, do H1N1, das epidemias que assolam o mundo. Agora se depara com outro vírus, não apenas de uma enfermidade do momento, mas também aquela inoculada na palavra amor, esvaziada, cheia das inúteis significações. Barulho de Panelas. Ele corre até a janela. Retorna, senta-se, às oito e meia da noite, naquele país que se alimenta de suas misérias diárias. Pensa em fazer um café, terminar de ler aquele livro, falar com alguém pelo whatsapp. Mais tarde terá um encontro, talvez no *zoom* instaurar um convívio. Corre até a janela, retorna. Lembra-se que terá que sair amanhã, pensa na máscara. É preciso a máscara, não somente a que protege do vírus. Hoje, sair inspira cuidados. Nessa cidade sempre inspirou. Vai até a janela. Retorna. Sente-se como personagem de um dramático beckettiano, num espaço comprimido, um homem anda de um lugar para o outro, mas com sequelas existenciais, agora outras. 30 dias. Tenta se guiar pelo calendário e percebe a inutilidade, hoje é feriado, mas isso não diz muita coisa, a inutilidade do hoje ser feriado, em outro tempo, seria um dia que estaria em casa. Se dá conta de que seria um bom momento para se entregar à duração, entregar-se ao eu profundo, esquecer a superfície, a pele das coisas. É justamente a continuidade indivisível de mudança que constitui a duração para Bergson. É o que sempre se chamou tempo, mas o tempo percebido como indivisível. Não discordo de que o tempo implica sucessão, com o que não posso concordar é com a ideia de que a sucessão se apresenta à nossa consciência primeiro como distinção entre um “antes” e um “depois” justaposto. A cidade o invade constantemente, como música. Na tela observa as imagens de uma carreta em pleno distanciamento social. Desliga a tela. E pensa: isso não apaga a barbárie. Eles continuam lá vociferando um amor incondicional. Observa, uma vez mais, pela janela, uma pequena multidão alucinada que dança segurando um caixão mortuário. Lembra-se de A dança da morte, de Strindberg, e percebe o distanciamento entre uma e outra situação, agora tão próximas. Confinado em seus pensamentos ele não consegue desligar-se da pólis, dessa metrópole latino-americana mergulhada numa quarentena, envolta num *pathos* como uma tragédia grega grotescamente atualizada. De um lado, um país oficial, de privilegiados, caricato e burlesco, e do outro, o Brasil real. A peste

contaminando aqueles arruaceiros pretensamente democratas a dançar com o caixão de defunto. Mais que uma metáfora, é folia. Pensa então em escrever um artigo sobre a ação do tempo numa situação de confinamento, a aceleração de um processo selvagem. Desiste. Está bem se ele continua acordando às três da manhã, está bem se esquecer de almoçar ou não conseguir fazer uma teleaula de Yoga, está bem se faz três semanas que ele nem toca naquele artigo-que-só-falta-revisar-e-submeter. Ignoro tanto as pessoas que dizem estar escrevendo *papers* quanto as que reclamam de não conseguir escrever. Ao abraçar o novo normal, penso naquela professora do Canadá: mais do que nunca precisamos abandonar o performativo e abraçar o autêntico. Essa sensação de estar linkado às pessoas, longe e perto simultaneamente. Essa sensação mórbida, como em Espectros ibsenianos, munidos da doença do nosso agora. Comorbidade tornou-se uma palavra recorrente. Escreve. A sensação me faz pensar numa outra forma de isolamento, a do mundo externo que me invade, como a luz nos quadros de Hopper, a aventura ao sair à rua quase deserta, numa cidade confinada, e as pessoas mandando posts sobre a qualidade do ar ter melhorado, do sol brilhando mais nessa cidade, o compartilhar de fotos com encantadores ângulos, notícias sobre o aumento de vinte por cento na violência doméstica, sobre relacionamentos abusivos, que a criminalidade diminuiu e ao mesmo tempo, no mercadinho, chegar uma mulher nervosa dizendo: você pode ser assaltado, a rua deserta em pleno dia favorece os assaltos. Um morador de rua brada: eu vou dormir na porta do prédio que eu quiser e polícia nenhuma vai me tirar! Novamente ele pensa na palavra amor como palavra esvaziada e abandona-se aos dizeres de Pascal sobre o tempo: você está acostumado a oscilar entre os tempos que não são seus, a inexistência do presente. Você não consegue viver o presente, ao fugir do presente com o corpo, você vagueia com a alma. A palavra amor está quase esvaziada. O quase lhe dá ânimo, não mais pensada de forma absoluta. Retorna a Pascal: ele dizia que essa ação tinha a ver com escapismo. Deixar seu corpo agir e ir para lugares mais seguros. Há quem diga que na verdade o que experimentamos hoje é a dispersão. Não se trata de aceleração, mas de um aroma disperso. Novamente ele diz para si: amor palavra dispersa, e lembra que na língua portuguesa, amor, lida ao contrário, nos envia à Itália e sua pilha de cadáveres. Já disseram que o português é a língua mais sonora e musical do mundo, e observa na avenida a multidão efusiva, esbravejando nesse castelhano sem ossos. Ele gostaria de acreditar nas previsões dos cientistas políticos, que o capitalismo estaria em xeque depois dessa virada, ele gostaria

que fosse verdade. Barulho de Panelas. Ele pega o telefone, tecla, fala com alguém. Volta a dar passos pela sala como aquele velho personagem e lembra que o vírus ataca os pulmões, respira forte em três tempos. Vem-lhe à mente, *Respiração*, peça da fase final de Beckett. Digita a palavra *Breath* que é mostrada na tela. Nessa derradeira escrita beckettiana não existe mais o corpo físico, apenas destroços. Como uma Troia arrasada. Nessa dramaturgia, porém, ainda há humanidade, há respiração, há algo que pulsa em meio aos detritos. No desfazimento do corpo, respira-se humanidade. Há o olhar que projeta a luz, numa medida pitagórica. Ele volta ao início desse texto e pensa citar Eugene O'Neill, trazer a sua *Electra Enlutada*, pois estamos falando de tragédias contemporâneas e pensa na rubrica: “essas três figuras são mais tipos populares da cidade do que mesmo personalidades. Elas formam um coro, que representa a cidade e que vem ver, ouvir, espionar o que se passa na casa reservada e rica”. Isso o leva às estatísticas, ao Brasil real. Nessa guerra que ora enfrentamos não serão os ricos, mas principalmente “os tipos mais populares” que sofrerão o impacto, vivendo em seus territórios confinados, como projetos de gente humana. Não serão aqueles isolados em condomínios fechados, mas os encarcerados nas vielas da cidade. De possíveis Carolinas de Jesus que ali habitam e escrevem: a tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Novamente a cidade, sempre a cidade. A tragédia grega invoca a cidade, o espaço público, o acontecimento. Boal nos fala de um sistema trágico coercitivo de Aristóteles, e eu me pergunto: que sistemas dramaturgicos expandidos nos coagem nessa pólis brasileira do século XXI? As autodenominadas “pessoas de bem” batem no peito e dizem defender a democracia, esbravejam ferozes dentro dos carros: fora a velha política! Morte à corrupção! Pessoas de bens, em carros blindados, vociferam palavras do passado, tentam aí resgatar antigas palavras de ordem, recuperar um amor hediondo. O admirável gado novo segue feliz, como aquela música do Zé Ramalho. Vou baixar algumas imagens, para armazenar o agora. Essa será uma peça constantemente atualizada com novos acréscimos para download. E Pascal novamente visita o pensamento: nunca nos determos no momento presente, antecipamos o futuro, como para lhe apressar o curso ou evocamos o passado que nos foge como para o deter, andamos errando nos tempos que não são nossos, o presente em geral fere-nos. E se lembra de *As três irmãs*, entre o passado e o futuro, vivem um inerte presente. Busca algo na tela e se depara com as *Três irmãs*, não a peça, mas um restaurante mineiro com mais

de 3000 visualizações. Cardápio diário com picadinho, costela ao molho, bife acebolado e filé de frango, em espaço casual e marmitas. O endereço, Rua Ribeirão das Almas, 256, é quase um presságio. Comida para viagem, entrega sem contato. Ele está em litígio comigo mesmo, não com o outro, não com o tempo, mas esse tempo. Pensa na realidade das telas, e puxa pela memória uma citação de George Steiner: talvez se esboce uma nova consciência que seria a que viria depois da palavra. É possível que este domínio pela palavra, pelo texto, que é o de nosso Ocidente, breve muito suavemente tenha seu fim. O que está em jogo, aqui, é a noção de texto. A citação é o passado, é autoridade, a autoridade que pesa sobre as responsabilidades anárquicas do homem. Estou tateando, como se vê, mas nunca se deve fechar a porta do futuro. Ele percebe que a citação adquire outra dimensão e não apenas a proposta por Steiner. Mas algo desse dito assoma em tela e o mito de Antígona renasce nessa tragédia contemporânea. Ao ver as imagens das valas coletivas em Manaus, as preparadas nos cemitérios das periferias, lembra dos mortos, das silenciadas Carolinas de Jesus, da impossibilidade de enterrá-las dignamente. O tempo estendido no cumprimento do luto, os caixões cerrados, a impossibilidade de tocá-los expõe a cidade. Querem ocultar as estatísticas, subnotificar as mortes, desmaterializar os corpos. Numa cidade onde não há mais mortos e túmulos, o que será do mito de Antígona? Nesse tempo virótico, ele percebe que temas aventados por Lapouge e Steiner sobre o mito são agora revisitados: o público e o privado, a sororidade, o enterro, o jovem e os velhos, a luta de gerações, a luta do homem e da mulher, o coração e a razão. Tudo isso assume em nossos dias uma amplitude totalmente nova. Antígona também foi confinada. Ao encontro da morte ela profere: “Estou entrando num buraco negro, no zero, no horror da aniquilação e, no entanto, eu vou”. Hoje, isolados como Antígonas contemporâneas perseguimos a vida, e vamos. Não há como esquecer Antígona ao ouvir os dizeres do nosso Creonte hodierno, perfazendo uma dramaturgia com ações de toda ordem, opondo economia e vida. Os serviços de delivery funcionam a todo vapor, a cidade está vazia, mas não parada. Na ação do vírus, o achatamento da curva me parece uma imagem dramática, haverá um ponto de inflexão cujo desenlace se opera num sentido inverso. O preconizado achatamento da curva quer nos afastar de um modelo dramático. Não mais uma curva configurada numa progressão ascendente rumo ao clímax, mas outro modo, tendendo-se a uma linha horizontal, cuja tensão se estende ao longo do percurso. Como em Fuente Ovejuna, não temos um herói solitário, mas um coletivo que dispensa as

ações de um “cidadão de bem” e traz à cena toda a cidade: Fuente Ovejuna, senhor! Dizem que a realidade já mudou, e não mais voltaremos a ser como antes. O mesmo poderíamos pensar sobre a dramaturgia: haverá a eclosão de um comunismo dramaturgico, colocando abaixo os antigos modelos, e corralidades vibrantes invocarão novos olhares nos quais, talvez até o termo dramaturgia não seja mais necessário? No trágico contemporâneo, uma peste detonou uma crise na cidade. Na pólis tebana, o vírus que assolava a cidade fez com que o governante, que teimava em não ver, acabasse cego. Tebas não foi mais a mesma depois daquela enfermidade. Édipo, como governante, já estava cego desde o princípio, se negava a ver o real. A realidade já mudou, não seremos mais os mesmos, não seremos Édipos teimando em não ver. Ele levanta. Vai até a janela e observa a cidade. Sai.

Vozes

Voz 1 – Como você está? Estou preocupado, não responde às minhas mensagens. (*Barulhos de panelas ao longe*). Espero que não esteja entediado, com suas dores pequeno-burguesas, (*risos*) sofrendo por ser um privilegiado, com dinheiro, comida e poder trabalhar em modo remoto. Continue estabelecendo suas rotinas básicas, continue escrevendo.

Voz 2 – Recebi seu arquivo. Acabei agora de ler o seu texto! Fala do nosso tempo, né? “Tarde da noite no futuro. Um homem permanece um momento sem se mover. Olha seu relógio”. Retribuo com um outro para você. Essa nossa conversa, só por meio de textos, está fazendo bem à minha solitude. Esse que te envio agora não é meu. Leia. É uma entrevista do Zizek dada pelo telefone. Tal como ele, acredito que construir um novo modo de viver será o nosso teste. Beijos.

Voz 3 – Oi! Veja só o que Machado de Assis escreveu em 29/12/1861 sobre o Brasil: “O país real esse é bom, revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco”.

Voz 4 – Arrasou! kkkkk

Voz 5 – É uma entrevista do Zizek dada pelo telefone. Vou te mandar como se fosse um picadinho. Há aqueles que pensam em um mundo em que se aproveitará do vírus para controlar todos nós. É uma possibilidade... Alguém disse que, no meio dessa crise, deveríamos nos preocupar apenas com a nossa salvação. Penso o contrário: não há momento mais político do que o atual. Apesar das advertências dos cientistas, os governos

se descobriram despreparados. Para sobreviver, os Estados terão que lidar continuamente com o futuro. Estamos descobrindo na nossa própria pele por que certas medidas devem ser tomadas no interesse geral. Construir um novo modo de viver será o nosso teste. Vivemos um imperativo paradoxal, demonstramos solidariedade por não nos aproximarmos. A atual expansão dessa doença detonou as epidemias de vírus ideológicos latentes em nossas sociedades: notícias falsas, teorias da conspiração paranoicas e explosões de racismos, destampou a realidade insustentável de outro vírus que infecta a sociedade: o capitalismo. Enquanto muitas pessoas morrem, a grande preocupação para estadistas e empresários é o golpe para a economia. A bem fundamentada necessidade médica de estabelecer quarentenas fez eco nas pressões ideológicas em estabelecer limites claros e colocar em quarentena os inimigos que representam uma ameaça à nossa identidade. Mas talvez outro – e mais benéfico – vírus ideológico se espalhará e talvez nos infecte: o vírus de pensar em uma sociedade alternativa para além do Estado-nação, uma sociedade que se atualize como solidariedade global e cooperação. Embora talvez também seja uma espécie de hipérbole trágica – ainda que possivelmente redentora –, é que na era em que o ser humano está mais isolado, agora precisará se isolar ainda mais. Para impedir a propagação do vírus, as fronteiras foram fechadas. E na Europa não funcionou jogar a culpa nos chineses ou refugiados: quem transportou o vírus foram turistas e empresários. Para enfrentar a solidão, talvez o melhor seja continuar estabelecendo rotinas básicas, uma repetitividade que nos impede de ceder ao caos. Temos que manter uma ordem para estar prontos amanhã. Mas, talvez, outro vírus muito mais benéfico também se espalhe e, se tivermos sorte, irá nos infectar: o vírus do pensar em uma sociedade alternativa, uma sociedade para além dos Estados-nação, uma sociedade que se atualiza nas formas de solidariedade e cooperação global. Mas, repito, estaremos mais conscientes do que significa estar perto dos outros, para o melhor ou para o pior. Reencontrar-se, por exemplo, será uma alegria. Mas teremos mais cuidado. Depois, esta situação tornou bem visíveis as diferenças sociais. Madonna postou um vídeo na banheira dizendo que estamos todos no mesmo barco. Não é assim, e as pessoas veem a situação. Os novos heróis são as pessoas comuns. Estamos redescobrimo o quanto precisamos uns dos outros.

Voz 6 – Olha que presente mando para você! Os novos heróis são as pessoas comuns! Não mais Édipos interpelados a nos livrar da peste!

Voz 7 – (*som de interfone*) Senhor! Senhor! O rapaz do delivery está aqui na portaria, é sua encomenda do restaurante Três Irmãs.

(*Toca a música Cosmic Blues, na voz de Janis Joplin*)

Time Keeps movin' on
Friends they turn away
I keep movin' on
But I never found out why
I keep pushing so hard the dream
I keep tryin' to make it right
Through another lonely day, whoa.

Durante a música sobe a seguinte projeção:

Referências das citações

AHMAD, Aisha. Quarentena: porque você deveria ignorar toda a pressão para ser produtivo agora. Disponível em: <https://www.apufsc.org.br/2020/04/22/quarentena-porque-voce-deveria-ignorar-toda-a-pressao-para-ser-produtivo-agora/>. Acesso em: 13 abr. 2020.

BECKETT, Samuel. **Krapp's last tape**. London: Grove Press, 1991.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

IBSEN, Henrik. **Peças escolhidas**. (Espectros). Lisboa: Cotovia, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 2000.

STEINER, George; LAPOUGE, Gilles. "O Mito de Antígona". **Folha de São Paulo** (Folhetim n. 358), p. 6-7, 09 jun. 1987.

O'NEILL, Eugene. **Electra enlutada**. Rio de Janeiro: Edições Block, 1970.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Ed. Ridendo Castigat Mores (Edição eletrônica). Disponível em: <https://www.ngarcia.org>. Acesso em: 17 abr. 2020.

SÓFOCLES. **Antígona**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STRINDBERG, August. **A dança da morte**. São Paulo: Abril Cultural, 1997.

SUASSUNA, Ariano. Aula-espetáculo (Teatro Armando da Ré, Suzano-SP, 2008).
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mhzzF-6KAUg>. Acesso em: 22 abr. 2020.

ZIZEK, Slavoj. Entrevista. Disponível em:
<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/597903>. Acesso em: 13 abr. 2020.

Black Out. Luzes se acendem e telão projeta os seguintes dizeres:

A cidade lá fora vos espera. Cuidem-se!

Submetido em: 23 mar. 2021

Aprovado em: 08 jun. 2021

Esta peça começou a ser escrita em 2016. Retrabalhada durante os anos seguintes, e com base nos desdobramentos históricos e políticos daquele ano, esta assim chamada peça mais ou menos didática propõe uma reflexão sobre o que significa estar neste tempo-espaço na sociedade brasileira, cujo passado da ditadura militar ainda assombra o presente e cujas regras são ditadas por um algoritmo subjugado ao capital, que parece ter o poder de prever o futuro. Dividida em três partes, a parte I é “Um ato de uma nação”, cena que poderia ser dramática, de um médico e um professor assistindo a um corpo ser linchado – e eles não entendem o motivo. A parte II é “Exposição não dramática sobre voltas ao redor do sol”, na qual uma voz não identificada que se apresenta como autora das outras partes da peça tenta estabelecer contato com um possível ouvinte. E a parte III, “Mar da História ou Outra Hipótese Medeia” revela a alegoria de uma Guerrilheira que anuncia sua absolvição de um crime. Trata-se de um texto cuja força motriz está na dialética da palavra, uma vez que são apontadas questões na mesma medida em que estabelecidos seus impasses e contradições.

¹ Dante Passarelli é ator, dramaturgo, diretor e pesquisador de teatro. Mestrando no Departamento de Letras Modernas na FFLCH-USP, mesma instituição pela qual se formou Bacharel em Letras (Português/ Inglês). Ator formado pelo INDAC e pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho. Fez parte da 12ª. turma do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council. Fundou o grupo Manás Laboratório de Dramaturgia. E-mail: dante.passarelli@usp.br.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

“O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado.”

(Walter Benjamin em *Tese III sobre o conceito da História*)

“Não podemos permitir que nos usem dessa maneira, que nos usem contra o futuro.”

(Edward Snowden em *Eterna vigilância*)

“Nada a fazer.”

(Samuel Beckett em *Esperando Godot*)

“O Brasil é um sonho.”

(Grace Passô em *República*)

Tempo: futuro próximo

PARTE I – Um Ato de Uma Nação

As escadarias da Catedral da Sé, já é noite. Ao fundo, ouve-se a dispersão de uma manifestação. No começo da escada, há um corpo estirado.

PROF. NILSON: Dilacerado.

DR. FERNANDO: Meu Deus.

PROF. NILSON: Como chegamos a isso?

DR. FERNANDO: Não sei.

PROF. NILSON: Nem eu.

DR. FERNANDO: Assassinado.

PROF. NILSON: Linchado.

DR. FERNANDO: Por que fizeram isso, meu Deus?

PROF. NILSON: Há quanto tempo você está aqui?

DR. FERNANDO: Não sei mais.

PROF. NILSON: Alguma coisa tem. Sempre tem.

DR. FERNANDO: As pessoas já foram embora.

PROF. NILSON: Só sobramos nós praticamente.

DR. FERNANDO: Ele vai ficar aí, pelo jeito.

PROF. NILSON: É.

DR. FERNANDO: Você ajudou?

PROF. NILSON: Não, eu só olhei.

DR. FERNANDO: E não fez nada?

PROF. NILSON: Seria eu contra a multidão.

DR. FERNANDO: Ainda tão cuspiendo nele.

PROF. NILSON: Ele deve ter feito alguma coisa.

DR. FERNANDO: E se tiver feito?

PROF. NILSON: Certas pessoas merecem... não?!

DR. FERNANDO: Está tudo tão confuso.

PROF. NILSON: Faz alguma coisa então. POR QUE VOCÊ NÃO FAZ NADA?

DR. FERNANDO: Para de gritar, podemos ser os próximos! (*Pausa.*) Ainda vão estudar este tempo e concluir que estava todo mundo doente.

PROF. NILSON: O que é ser saudável? (*Pausa.*) Vamos lavar o corpo.

DR. FERNANDO: Mas nós não o conhecemos.

PROF. NILSON: É nosso dever.

DR. FERNANDO: Dever? Olha ao redor!!

PROF. NILSON: Você não acredita em Deus?

DR. FERNANDO: É por Deus que fizeram isso?!

PROF. NILSON: "Amarás o teu próximo como a ti mesmo."

DR. FERNANDO: Ninguém nunca na história amou ao próximo como a si mesmo quando falaram isso.

PROF. NILSON: Pode ser a nossa salvação.

DR. FERNANDO: Eu precisaria saber de que lado ele está.

PROF. NILSON: O que importa agora?

DR. FERNANDO: (*Ao homem.*) O que você fez?!

PROF. NILSON: Qual foi o seu crime?

DR. FERNANDO: Será que é coisa da nossa cabeça?

PROF. NILSON: (*Dirigindo-se ao outro.*) E você hein?

DR. FERNANDO: Eu o quê?

PROF. NILSON: Qual é o *seu* crime? Por que você sobrou aqui?

DR. FERNANDO: Sei lá. Eu sou médico, tenho dois filhos, sou casado há 5 anos. Nunca traí, gosto de levar minha mulher no cinema de sábado, odeio salada, gosto de Michael Jackson, sou cidadão de bem, entende? Bom... quebrei uma jarra de suco de tomate no último feriado em família. Acho que uns 10 panos foram pro lixo. Mas só isso. Você?

PROF. NILSON: Bom... eu... gosto de esfregar o giz. Esfregar o giz na lousa de propósito. Só pra ver a aflição dos meus alunos com o barulho. *(Pausa.)* Me tranquiliza causar essa tensão mesmo que por segundos. É como se fosse uma vida inteira.

DR. FERNANDO: Com o giz?

PROF. NILSON: É... uma quebra no tempo e espaço, como se fosse um não lugar ali aberto entre nós.

DR. FERNANDO: E você acha isso bom?

PROF. NILSON: Me dá prazer, sim.

DR. FERNANDO: Você dá aula de quê?

PROF. NILSON: Geopolítica.

DR. FERNANDO: *(Tempo.)* Se eu te contar, promete que isso que eu vou falar fica entre nós?

PROF. NILSON: O quê?

DR. FERNANDO: Eu gosto de tocar nos pacientes.

PROF. NILSON: Sexualmente?

DR. FERNANDO: Na garganta. Eu digo que preciso sentir os gânglios, mas quase sempre o problema não tem relação com a garganta. É mentira. É o que acontece depois...

PROF. NILSON: Depois?

DR. FERNANDO: É. Eu fico tão próximo deles... naqueles segundos nós respiramos o mesmo ar *(Arfa como quem respira.)* Respirar é bom. De uma forma totalmente aleatória. Mas é o vapor da terra ali naquele momento saindo do paciente. É incrível.

PROF. NILSON: Você pode fazer comigo?

DR. FERNANDO: Aqui?

PROF. NILSON: É, por favor.

DR. FERNANDO: Ok... *(Ele apalpa o outro. Tempo. Tensão quase sexual.)* Seus gânglios na verdade estão um pouco inchados. Você está com dor de garganta?

PROF. NILSON: Não... deve ser porque eu estava... há pouco... na manifestação...

DR. FERNANDO: Ah... você foi?

PROF. NILSON: Todo mundo foi.

DR. FERNANDO: Você estava no meio então. Quando pegaram o homem...

PROF. NILSON: Eu votei contra! EU JURO QUE VOTEI CONTRA! Não era pra ter chegado a esse ponto!

DR. FERNANDO: Votou contra! Você estava lá e não fez nada! Você é tão culpado quanto os outros! Você não tem o direito de falar nada! Perdeu o direito de falar! Cala a boca! Seu

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

discurso caiu por terra! (*Levanta-se para ir embora.*)

PROF. NILSON: Como caiu por terra? Volta aqui! Não foi culpa minha! Eu vou dizer, tá bem? Pronto! Eu conto o que aconteceu. (*O outro indo embora em silêncio.*) Eu não queria que fosse assim. Ele era confiável antes, lembra? Ele veio pra mudar as coisas. Um homem comum, de bem, como eu, como você. Antes! Mas depois... Era tanta gente. Disseram que ele provocou, que ele mereceu. Depois de tudo que ele fez. Depois dos informes, seguraram ele pelo braço e leram as propostas escritas em papel. Abriram regime de votação. Ninguém pediu esclarecimento. A assembleia na praça pública! O coração da democracia batendo forte... É lindo, na verdade.

DR. FERNANDO: E aí?

PROF. NILSON: E aí contaram os votos e encaminharam a proposta.

DR. FERNANDO: Meu deus... E qual foi a acusação afinal?!

PAUSA GRANDE, GRANDE INCÔMODO NO PROFESSOR

PROF. NILSON: EU NÃO SEI... (*Pausa.*) Sinceramente eu não consegui entender...!

A luz do sol brilha.

PARTE II – Exposição não-dramática sobre voltas ao redor do sol

Bem ali num não lugar
Por onde você transita de passagem
Está a morte
Como uma encomenda
(você ignora, até chegar a sua vez) Sem destinatário
Mas
Com remetente.
E isso é político.

Boa noite. Agradeço por terem vindo. Eu pensei em começar pelo começo. Ultimamente as coisas parecem sem começo, meio e fim, então pode fazer bem um pouco de chão. (Eu pensei). Se eu fosse classificar esse texto, eu chamaria de exposição, a título de tentativa mesmo. Ou ensaio. E eu sei que primeira pessoa não é sempre confiável, mas vamos lá. É importante que você saiba que esta exposição é sobre hipóteses e pequenos e grandes acontecimentos. O estopim foi algo real. O Brasil real. Mesmo que ele não seja realista, como essa cena que acabou de acontecer. (Isto aqui não é um texto dramático, não é

autobiográfico também; por isso, apenas exposição). Bom, vou começar de uma vez.

Política. A vastidão abissal dessa palavra é tanta que às vezes eu acho que não fica claro o suficiente o quanto é necessário para certas pessoas quebrarem qualquer elo político que possa existir entre nós. E isso quer dizer: todos os elos. Porque todos os elos possíveis entre seres humanos são políticos. Mas isolaram cada uma das partes. Por isso as praças são gradeadas, por isso os corpos em calçadas se tornam apenas passagem, por isso os empregos são terceirizados. É a mesma coisa.

Você me escuta? Se todas as suas possibilidades de estabelecer elos são cortadas, você continua sendo humano? Você continua sendo humano, se a sua capacidade política é cortada? Ela existiu algum dia? Ela, digo, capacidade política. Ela, digo, humanidade. É por isso que alguns são classificados como heróis de uma nação e outros, como insetos, como baratas.

Características da barata. A barata é um inseto com seis patas, corpo oval, duas antenas. São hospedeiros de vários micro-organismos prejudiciais aos seres humanos. A barata é muito resistente, sobrevive até à bomba atômica. Existem achados de baratas com mais de 320 milhões de anos! (Imagina o que ela teria a dizer, depois de tudo que ela já viveu andando pelos milênios.) Ela se alimenta de qualquer coisa, consegue viver sem cabeça, consegue até crescer a cabeça de volta, tem uma capacidade incrível de permanecer viva. Viva. Eu estava falando de morte política, mas agora estou falando de vida. Vou chegar na parte da morte ainda.

Dependendo da espécie

A barata que permanece

Viva / apesar de tudo

Pode ser uma utopia democrática

Ou o fascismo.

Continuando. (Isso aqui é uma sequência de pílulas, ok? Espero que não se importe.) Eu comecei a tomar pílulas quando percebi que não encontrava resposta. Não enxergo resposta. Estou diante de um abismo e não consigo nem me desprender nem voltar atrás. É um impasse abissal. Por isso, pílulas. Faço perguntas, então. Pelo menos perguntas. Quem sou eu, você pergunta? Sou uma voz aqui, ouve? (Se você olhar bem, eu sou também um corpo. Poderia até trabalhar com arqueologia, talvez).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

Tenho tesão por abismos. Adoro Samuel Beckett, que também amava abismos e lugares escuros e fechados. Onde só se ouvem vozes. Eu acho pelo menos. Eu não contei pra vocês que eu atuo. Sou até MEI apesar de não ser permitido teoricamente. Mas é impressionante como o proibido se torna aceitável quando é mais barato pras partes envolvidas. E escrevo também. Escrevi algo especialmente para essa noite, além disso aqui. Depois de uma sessão de terapia em que eu não conseguia mais dizer nada. Então minha terapeuta me disse “escreva ué”. E foi assim que eu esbocei. Eu tenho esboçado muito nos últimos tempos, esboçado um riso, um choro, uma vontade de transar. Tenho esboçado, mas o esboço nunca se torna desenho. Entende? É um caralho. Bom, mas eu falava sobre o escuro. É onde as baratas vivem. É lá que estão todos os ossos – digo, sonhos. No abismo.

Agora uma hipótese que eu esbocei outro dia. Quando um corpo cai no abismo, depois que sua carne tiver sido devorada por homens e mulheres e baratas, então o esqueleto vai ser achado dali a milênios por uma equipe de arqueólogos que vão tentar adivinhar o que os ossos têm a dizer – eles sempre têm algo a dizer – E aí vão fazer um artigo científico! A ciência vai corroborar com a versão oficial. Aí o artigo vai virar um livro! Aí o livro vai ser estudado, até sair uma reportagem no jornal sobre quem o esqueleto foi! É assim com todos os esqueletos. Aí alguém vai ver e fazer um filme sobre o esqueleto! Ele vai ser mostrado nas escolas, nos livros, nos programas de TV e de YouTube. E aí o público vai ver e procurar no Google pra saber se ele foi de verdade mesmo! E ouvir podcasts sobre ele! Sim, podcasts! Bem contemporâneo e original! É isso que acontece, não?!

E tudo isso depende de uma coisa: COMO SE CONTA A HISTÓRIA. A HISTÓRIA É UM CAMPO DE DISPUTA.

É bem capaz até que o esqueleto não seja apenas um, e sim, vários, uma verdadeira OSSADA na terra, e que, quando desenterrada,

gritará

de fúria.

Digo, hipoteticamente.

Vestido de branco

E sangue

Um golpe (e outros tantos)

Colocou a terra

Em brasa

Mas calma. Até lá infelizmente é preciso calma. Digo infelizmente por quem tem ansiedade aqui. Eu, por exemplo. A ansiedade está cada vez mais difícil de controlar. Escovar um esqueleto com ansiedade é uma coisa que realmente demanda controle de energia. A velocidade da internet acabou com minha capacidade de racionar. Tenho vício em conclusões e epígrafes. Elas contêm tanto em tão pouco. Tenho tido preguiça do processo. Esboço uma linha e a ponta do lápis quebra de raiva. Mal consigo pôr o pé para fora de casa sem morrer um pouco. Tudo isso é político. Tá ansiosa também? Toma uma pílula, senhora. Quem quiser, tenho um potinho extra que a minha terapeuta me deu. (Até porque a única interessada em me manter em pílulas é ela. Bom, ela e a indústria farmacêutica). É. Mas eu falava da calma. Isso. Porque a narrativa ainda está em jogo. A vida, assim como o teatro, é um conflito de narrativas. Conflitos e reações. Ao que foi feito. Antes. Antes. É isso a história. É isso o teatro também. Sim, teatro. Acho que estamos em um.

Assistir uma peça de teatro é um ato passivo ou ativo? E reagir?

Agora, visualizem. Uma rede de luzinhas de LED brilhando, igual àquelas que penduram nas sacadas no Natal. É como a democracia. Imaginaram? QUE LINDA LINDA. Tanto teatro quanto democracia como nós conhecemos começaram há milênios na Grécia. Todos sendo assistidos e reagindo a outras pessoas reagindo por milênios. E chegamos até aqui. O Brasil. Hahah. Mas vamos imaginar outra coisa. É meio ridículo. Mas vamos tentar. Às vezes do ridículo nasce uma coisa interessante. Você me faria o favor de dizer isso?

“Uma reação em cadeia. Isso é político? / Entretenimento rima com espionagem? / Tenha bons sonhos programados? / O meu sono é político? / A questão não é mais se você está sendo espionado e, sim, qual a sua posição na lista de espionagem. / Sonhou com o Mickey ontem?”

Pode dar risada. Eu poderia falar muito sobre isso aqui, mas estamos falando sobre morte e vida (Foco). Agradeço pela interação. Eu falei que não era teatro dramático. E isto aqui é político. Em algum nível. Tá, é politizante pelo menos. O ANTE dá uma ideia que energiza mas não vai até o fim, né? Tipo uma bateria acabando mesmo. O Brasil é um grande ante enquanto nação. Um processo inacabado. O que é a era de ouro ateniense pra quem teve ouro saqueado por séculos afinal?

E o ciclo se repete – seria mesmo um ciclo? – parece mais uma rede emaranhada. O presente está emaranhado. A construção do tempo é uma conexão instável com outro ser

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

humano. Mas mesmo instável, há potencial. (Deve ser por isso que as conexões caem toda hora). A disputa do tempo acontece mesmo se apenas restar apenas um grupo de humanos, sem pátria ou nação, sobrevivendo num território onde você poderia ser morto nas fronteiras. Uma não nação, um não lugar, como esse aqui, uma espécie de zona autônoma. Com potencial explosivo.

Tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac

Quando o primeiro esboço dessa exposição foi escrito, tinha uma caveira com um bolo de aniversário de 500 anos. Só não sei se era um aniversário de vida ou de morte. Isto é uma questão de disputa tanto quanto a história das narrativas. Não só o parabéns que vai ser cantado. A vida e a morte. O poder está com quem pertence a narrativa. Morte e vida e vozes e parabéns são políticos. Mas acho que isso ficou claro desde o início. Agora vamos ao ponto principal.

Chegamos num ponto, num tempo

TEMPO que palavra linda

Qual é a sua ideia de tempo? Passado presente futuro morreram e com os músculos de cada um deles se formou uma rede e ESTE É O NOSSO TEMPO:

não é mais possível analisar de longe a RUPTURA:

O processo de ruptura

já aconteceu

e pede uma resposta (urgente)

uma tomada abrupta de narrativa (coletiva)

a ruptura é não dramática

corpos caíram na terra por séculos corpos caem na terra todos os dias

corpos bombas corpos choque tiros terraAAAA

(Repetir as palavras algumas vezes até ficar em SILÊNCIO.)

É aqui que chega o impasse. E foi por isso que minha terapeuta me pediu pra colocar em palavras escritas aquilo que não eu consigo enunciar. Foi nessa época que caí numa toca do coelho de vídeos que o YouTube me sugeriu. Eram adaptações de Medeia. Pasolini, Jules Dassin, Lars Von Trier. O mito da mulher que foi exilada da sua terra há milênios, e depois de traída por aquele que ajudou, mata seus filhos por vingança. Eu até descobri que existe uma teoria de um paleontólogo chamada hipótese Medeia, sobre a vida na terra, de que a vida celular é uma ameaça a si mesma. Segundo a hipótese, a terra-

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

medeia não cria condições pros seus filhos viverem e é sempre uma constante luta para sobreviver. A mãe-terra hipoteticamente mata seus filhos-microorganismos. Por isso: Medeia. Seria uma tentativa da terra de retornar ao seu estado de antes. Antes, onde talvez só existissem baratas. (Essa última parte eu que imaginei.)

Mas eu falava sobre o impasse. Antes de aprender que arte não é uma coisa de fato necessária, eu era feliz. Eu odeio quando alguém fala que arte é necessária. Ela não é necessária, APESAR de seu potencial explosivo. Você me escuta, e daqui a pouco me esqueceu. E ninguém vai morrer de falta de arte como morreria de fome, de sede, de tiros, de bomba. Não precisa ficar com raiva. Isso não quer dizer tanto. Tô só tentando chegar a uma conclusão. Um esboço de pensamento, pelo menos. Algo concreto. Por mim. Por você. Pela terra. Pela minha terapeuta. Eu disse no início que era uma exposição. É na verdade um problema de emissão. Eu estou aqui neste instante e logo não estou mais. Algo foi dito. E. Já. Passou. Você nem ouviu. É horrível. É o horror da nossa era. O QUE EU POSSO FAZER SE SOMOS E NÃO SOMOS 24h POR DIA? (15% a mais do que na semana passada).

Esse impasse parece teórico mas é de ordem prática. Percebe como eu tento falar algo desde o início e me distraio por tantas outras coisas? Parece aleatório, mas é método. A desatenção é política. O meu histórico da internet fica assombrando minha cabeça e tenho perdido o foco. Bom, o da internet e o histórico nacional. Sim, o histórico do Brasil é de cair num abismo e ali ficar. Então, cheguei a um impasse de forma. “Como superá-lo?” Eu pensei. Perguntei pra minha terapeuta por mensagem.

E se ao invés de
feiticeira
Medeia fosse também
guerrilheira?

(Muda a luz levemente, voz suave, pode ser ASMR.)

Percebe como funciona o sistema de translação² quando o sol é feito de LED?

Se passado, presente e futuro estão emaranhados num rizoma, onde caberia uma nova volta ao redor do sol? Não é matemático como um algoritmo, percebe?

Continuando então. Falo agora sobre revolução.

² Sistema de translação, as voltas da terra ao redor do sol, também conhecido por REVOLUÇÃO.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

A revolta teve seu significado diluído depois de repetidas tomadas de poder pelos que sempre estiveram lá. A insurgência é fagocitada pelo algoritmo.

Seus dados estão à venda.

Cuidado com seu buscador.

Eu passo o dia fora da internet e quando volto as instituições estão ruindo sob si mesmas?

A realidade deixou de ser realista faz tempo. Acho que nunca foi. OK Google.

Parecia tão lindo unir o mundo em rede. Cada possibilidade! Parecia eterno como uma barata cavando na terra-pátria até chegar no magma borbulhando prestes a explodir.

A realidade é uma série de pílulas expositivas de alguns caracteres. Epígrafes sem conclusão.

Está me ouvindo ainda?

O histórico dita o futuro.

O feed rolando é o anjo da história e o tempo histórico é um rizoma feito de LED.

A questão então é mudar a equação do mundo.

Mas como? (atos)

(Vinheta sonora do "OK Google" e começam acordes de "Heal the world" de Michael Jackson, cantar um trecho da música e seguir com o texto.)

para tudo. espera. isso aqui não está fazendo sentido. inspira expira sssss. caralho. qual o propósito de um ATO expositivo como esse? vamos dar cabo do significado. um ATO pode ser um ATO político pode ser um ATO teatral pode ser um ATO INSTITUCIONAL. ATO vem da palavra agir, eu grito ação, mas ninguém se move, eu estou imóvel aqui, percebe? você imóvel aí, percebe? eu poderia ficar com infinitas pílulas durante milênios e ainda assim, estaríamos imóveis ao longo de um túnel com luzes de LED iluminando uma espécie de saída de emergência, cujo sinal toca mas ninguém se move. um ato cuja emergência ressoa como um grito da terra-medéia mas, tristemente, ninguém consegue agir, ou escutar ou mesmo finge que não escuta, tanto faz. TANTO FAZ É UMA DECLARAÇÃO POLÍTICA E TANTO. uma sequência de atos pode formar uma tragédia clássica ou uma ditadura militar. não sei se me faço entender ou talvez seja óbvio demais: esse é o impasse do presente. então vamos tentar outra coisa... eu tive uma ideia. sou eu falando. eu aqui. sem autoria prévia. esse fluxo é meu agora, ok? *(Atuante improvisa um texto com seu ponto de vista. Pode haver música, Pode ser cantado. Pode ter participação da plateia. É pra ser totalmente autônomo.)* era isso. um ato real, um ato sem palavras pré-determinadas. um ato não dramático, não épico, não lírico. apenas ação apenas no fluxo. um futuro não pré-programado por autores ou algoritmos ou organizações. uma

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

utopia com seis patas, tremendo de barriga pra cima com uma gosma ao seu redor porque foi semiesmagada mas AINDA VIVE apesar da outra espécie de barata gigante alterada por radiação estar esmagando ela. eu desenrolo então o rizoma da história. em algum não lugar agora, você está sendo transformado em dados arquivados para sempre. em algum não lugar agora, tem um preso político sofrendo tortura. tem algum não lugar agora sendo varrido do mapa e ninguém vai ouvir sobre isso. em algum não lugar agora, tem um golpe de estado sendo planejado. em algum não lugar agora tem um ovo do fascismo se chocando. em algum não lugar agora, tem alguém sendo morto na frente de seus filhos numa fronteira. não lugares são não dramáticos, mas eles existem. como uma quebra do tempo e espaço onde parece não existir pessoas, mas só parece. tipo a deep web. é lá que se planejam separar as pessoas por campos e derrubar as fronteiras de nações, é lá que se cometem crimes torpes contra a humanidade e pode-se encriptar a si mesmo e você é apenas uma voz pairando no nada. é em não lugares que, se você olhar bem, estão todos os atos humanos e desumanos. sem traços de autoria. sem limites de território. pode até ser que na deep web esteja a própria morte. eu nunca parei pra buscar. às vezes a profundidade do abismo me assombra de um jeito. do abismo da deep web. do meu próprio. do brasil. lembra que eu disse que adoro abismos? eles me assustam na mesma medida. olha aonde chegamos.

o que resta são as vozes; as vozes que ecoam.

e mesmo assim, há quem não escute.

só que a questão com as vozes.

é que elas são feitas de ossos.

é que elas arfam da terra-medeia.

é que elas se tornam corpo.

é que elas têm fúria.

PARTE III – Mar da História ou Outra Hipótese Medeia

De volta à praça da Sé, um tribunal, a Guerrilheira-Medeia vai entrando.

GUERRILHEIRA: Excelentíssimos. Declaro reaberta a sessão. O sol de LED ainda brilha. Naveguei pelo mar da história. Ondas derrubaram o navio dos argonautas e me deixaram em alto-mar. Fui enganada e capturada. O problema é esse: A Pátria Amada se resume ao mesmo jeito de sempre: de tempos que eu nem sei quando. PÁTRIA. Um lugar que te pare

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

e também te prende e expulsa. E você é obrigada a migrar por aí sem rumo, como se esperasse algo que não vem. Como se esperasse a História num ponto de ônibus, mas ela é um ônibus que foi queimado pela milícia do governador.

Salve-se quem puder pagar.

Isso é falta de escutar o aviso de incêndio.

ter que gritar

sempre mais alto, até não haver mais voz

até a voz se tornar brasa, pra sequer ser ouvida.

Ah tu me achas violenta. Tu não viste nada ainda. *(Falando com o corpo que não se revela.)* MOSTRA QUEM ÉS! VAI! COVARDE!

O ódio é muito malvisto. MEDO é um sentimento legitimado. Mas na verdade o ódio move muita coisa também. Somos domados a sentir com pílulas diante de uma linda programação porque o ÓDIO, sim, entra em todo seu corpo e deixa ele pronto. Pronto para o que for.

Excelentíssimos. A História está do lado de quem se lembra dela.

E - LEMBREM-SE DISSO - lembrar é ação concreta. E política.

Uma mãe cujo filho morreu é uma mãe ainda?

Uma mãe cujo filho ela matou é uma mãe ainda?

Ela é manca para sempre. Ela fica pra sempre com o cordão umbilical saindo de si, manchando seu trajeto de sangue para lembrar daquilo que foi morto. E não há nada mais político do que sangrar. No meu corpo estão as marcas de outros tempos.

A terra sangra e chora por seus filhos que desapareceram e pelos que morreram lutando.

(Um grito do centro da terra.)

Um ato em nome de uma nação gera uma reação em nome de quê?

Um ato em nome de Deus gera uma reação em nome de quem?

DEEEEEEEUS

Um Deus que ninguém sabe se existe.

Um homem contra uma mulher. Um contra uma. Tantas vezes.

ISSO É TORTURA

Por Deus.

Quando estiveres numa cela escura deitada no chão depois de dias semanas meses milênios e pedires para Deus te tirar dali, te tirar do teu corpo, mas lá vem o choque - filhos da puta! - pra te lembrar que, sim, és tu ali e tudo é real, e não tem Deus que te salve

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

- E Deus não vem. Só é possível ver o homem. O mortal. E ele ajoelha e reza enquanto põe o pau pra fora.

Acreditar em Nação é o que torna ela real ou ela é real e por isso tão mortífera?

A guerra contra o tempo nunca tem fim. É uma sequência de golpes vestidos de branco.

TU ME TRAÍSTE JASÃO Como consegues dormir?

VÊ O SANGUE DE TEUS FILHOS NO CHÃO DA TERRA. Se cometi erros, acolho-os com humildade. Mas se era para eles morrerem, que os matasse eu.

EM CONLUIO COM CREONTE O REI DE CORINTO. Eu olho nos teus olhos e cuspo neles. Apenas reagiste! Um efeito colateral. EXILADA DA MINHA TERRA. Nunca

houve o que chamam de democracia. Lampejante democracia. BARATAS COMEM O CORPO DOS MEUS FILHOS QUE JÁ APODRECEM E EM BREVE SERÃO ACHADOS POR UMA EXPEDIÇÃO DE ARQUEÓLOGOS QUE CONTARÃO MINHA HISTÓRIA.

Mostra a tua cara DESLEAL E COVARDE JASÃO. É medo? Toma uma pílula! Tem várias aqui. Teu julgamento já vem. O veredito oficial será comprado em farmácia ou no tribunal.

Mas a real sentença é o veneno nos teus lábios. O veneno é a tua própria saliva, vês? COM OS PÉS AMARRADOS. NÃO É ÉDIPO. MAS AINDA ASSIM, COM PÉS AMARRADOS PENDURADO DE CABEÇA PARA BAIXO. ESSA É TUA SENTENÇA.

Tic tac tic tac tic tac

(Maria Callas canta em off. A Guerrilheira se torna cega com um pano nos olhos. Tempo.)

Mas apesar de tudo. Faltou. Me enganei. Não me escutaram no meu próprio tempo. Não fui salva pelo sol. Acabou a bateria. Mas já disse alguém que falhar de novo é falhar melhor, e isso me dá uma certa calma. Escutem-me agora, então. O ônibus continua em chamas.

(Repete várias vezes como anteriormente e diferente do outro, ela consegue continuar:)

corpos bombas corpos choque tiros terraAAAA OCEANOS.

O mar da história é agitado. E isso não é conceito abstrato. A ressaca do mar da história são seres humanos de ossos e carne que surgem na fúria das ondas. Oceanos.

Aguardar, então.

Como calma sentinela, disputar em guerra o tempo a contrapelo.

(Revela-se que o corpo estirado está amarrado com luzes de LED, pois elas começam a piscar.)

Tragada pelo mar da história; estou enfim ao sol. Já fui absolvida. Excelentíssimos.

Agora, o tempo da ressaca.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

Primeiros acordes do Hino Nacional se distorcem e tornam um rock pesado e depois, explodem em percussão ritualística. Ela desaparece. O corpo do começo é erguido pelos pés lentamente até ficar de cabeça para baixo. A luz de LED que o amarra permanece piscando até tudo se apagar.

O fim dessa exposição

está para ser escrito.

Há sempre algo a fazer³.

Submetido em: 27 jan. 2021

Aprovado em: 06 mar. 2021

³ *Beckett errou em algo.*

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 201-215, 2021.

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Reinaldo de Almeida Souza (Bolsista Pibex 2021)

Imagem da Capa, autoria e fonte: Fotografia de Roberto Succo durante fuga do cárcere em Santa Buona di Treviso, Itália, em 1988. Autoria desconhecida. Fonte: <https://www.facebook.com/Roberto-Succo-RIP-541207365943100/photos/pcb.2104629619600859/2104629576267530/>

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 216