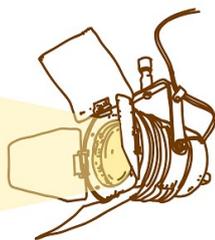


Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 6, número 1, 2022

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14912964>



Ilustração botânica da planta *Strelitzia Reginae* (Estrelícia/Ave do paraíso). Desenho: Franz Bauer (c. 1820).



Dramaturgia
em foco

Volume 6, número 1, 2022

Reitoria pro tempore*

Reitor

Prof. Dr. Paulo César Fagundes Neves

Vice-Reitor

Prof. Dr. Roberto Jefferson B. do Nascimento

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Anderson Miranda de Souza

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

TAE Heloísa Helena Rodrigues Mafra

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Profa. Ma. Sileide Dias das Neves

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Prof. Dr. Paulo César Rodrigues de Lima Júnior

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

TAE Cyntia Andrade Reis Silva

*Dados do corpo administrativo da universidade em setembro-2022, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

COMISSÃO EDITORIAL

Editor Responsável

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

Editores Adjuntos

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli
Univ. Reg. Integr. do Alto Uruguai e das Missões

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

Prof. Dr. Jucca Rodrigues
Universidade do Estado de Santa Catarina

Profa. Dra. Nayara Brito
Universidade Estadual da Paraíba

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. Marília 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 (2022)

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho (Universidade Federal do Amapá)
Profa. Dra. Ana Socorro Ramos Braga (Universidade Federal do Maranhão)
Profa. Dra. Antonia Pereira Bezerra (Universidade Federal da Bahia)
Profa. Ma. Camila Damasceno Silva (Universidade Estadual de Campinas*)
Profa. Ma. Camila Guilera Ferreira (Universidade Federal da Bahia*)
Profa. Dra. Carolina Montebelo Barcelos (Pontif. Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Prof. Me. Diogo de Oliveira Spinelli (Universidade Estadual Paulista*)
Prof. Dr. Djalma Rodrigues Lima Neto (Djalma Thürler) (Universidade Federal da Bahia)
Prof. Dr. Douglas Ceccagno (Universidade de Caxias do Sul)
Profa. Dra. Elen de Medeiros (Universidade Federal de Minas Gerais)
Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira (Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas)
Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes (Universidade Federal de Pelotas)
Profa. Dra. Graziela Maria Lisboa Pinheiro (Universidade de São Paulo*)
Prof. Dr. Gustavo Ildebrando Curado (Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Humberto Issao Sueyoshi (Universidade Federal do Acre)
Profa. Dra. Janaína Fontes Leite (Universidade de São Paulo*)
Profa. Dra. Julia Guimarães Mendes (Universidade Federal de Minas Gerais)
Profa. Dra. Liozina Kauana de Carvalho Penalva (Inst. Fed. do Estado do Pará)
Prof. Dr. Luciano Flávio de Oliveira (Universidade Federal de Rondônia)
Profa. Dra. Natasha Centenaro (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Profa. Dra. Regiane Corrêa de Oliveira Ramos (Univ. Estadual de Mato Grosso do Sul)
Profa. Dra. Rosangela Schardong (Universidade Estadual de Ponta Grossa)
Prof. Dr. Rosemar Eurico Coenga (Instituto Federal de Mato Grosso)
Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

* Instituição onde cursa/ou mestrado ou doutorado. Nos demais casos, instituição de atuação docente.

Imagem da capa

Excerto de *Strelitzia Reginae* (Estrelícia/Ave do paraíso)
(c. 1820)

Autoria do desenho

Franz Bauer

Autoria da imagem

Artechne

Fonte

<https://followthecolours.com.br/art-attack/ilustracoes-botanicas/>

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 6, número 1, 2022

146 p.

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 2022.

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

Site da revista

<http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco>

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Editorial	vi
Seção Peças em domínio público	1
<i>Lição de botânica</i> , de Machado de Assis: breve apresentação João Roberto Gomes de Faria	2
Seção Artigos	30
Encontro e ritual em dramaturgias de festa Matilde Wrublevski Pereira	31
As ilusões perdidas da modernização: breve leitura de <i>Dois perdidos numa noite suja</i> , de Plínio Marcos Roberto F. do Nascimento Junior	50
Os gigantes nos quadrinhos: uma análise de <i>Os gigantes da montanha</i> do Grupo Galpão em HQ Tiago Henrique Pimentel Pereira	68
A prisão de D. Fernando, o santo, príncipe de Portugal, em Tanager, num drama de Calderón de La Barca Ester Abreu Vieira de Oliveira	81
Performance viral: estilo e trauma Alexandre Lindo	101
No centro da arte e do debate de temas contemporâneos: uma nova (des)ordem artística em <i>O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu</i> Gabriel Henrique Camilo	116
Seção Peças curtas	133
O texto dramático em até três páginas – devaneios em tempos pandêmicos: <i>A espera, Meu homem-pássaro e Primeiro amor</i> Domingos Sávio Ferreira de Oliveira	134
Dados técnicos	146



Editorial / Apresentação

Este é o primeiro número da **Dramaturgia em foco** publicado no período pandêmico de covid-19, que ainda não acabou, estando apenas bem controlada graças à ampla vacinação proporcionada especialmente pelo esforço do Sistema Único de Saúde (SUS) e de governadores(as) e prefeitos(as) pelo país. Com o firme retorno das atividades presenciais em geral e, em especial, das encenações teatrais, nossa área volta à normalidade de suas funções, centrando naquilo que faz mais e melhor: dialogar com a sociedade, espalhar conhecimento, proporcionar prazer estético e, acima de tudo, engajar seus leitores e espectadores à ação intelectual e/ou prática. É neste espírito que apresentamos às leitoras e aos leitores da revista nossa contribuição com este novo número.

Inauguramos uma seção intitulada **Peças em domínio público**, na qual publicaremos uma obra dramaturgicada apresentada por um/a especialista. Iniciamos com o nosso autor maior, mais conhecido por seus romances e contos, mas que também foi crítico literário e dramaturgo: Machado de Assis. O convidado para a apresentação é o Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, titular aposentado da USP, atuante como professor sênior nessa instituição e também professor visitante da Unifesp, que selecionou a peça *Lição de botânica* para apresentar ao corpo leitor da revista uma faceta pouco conhecida do bruxo do Cosme Velho. Ao Prof. João Roberto agradecemos novamente pela gentileza da contribuição.

Abrindo a seção **Artigos**, Matilde Wrublevski Pereira, em “Encontro e ritual em dramaturgias de festa”, propõe a noção de dramaturgias de festa a partir de conceitos diferentes como a ideia de festividade de Patrícia Fagundes e de ritos informais do antropólogo Roberto DaMatta, contrastando-os com o conceito de ritual de Victor Turner.

“As ilusões perdidas da modernização: breve leitura de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos”, de Roberto F. do Nascimento Junior, faz uma breve leitura da peça de Marcos com foco na “camaradagem violenta”, na intersubjetividade em que preconceitos relacionados à sexualidade aparecem com frequência e nos desejos frustrados e sua relação com os objetos de cena.

Em “Os gigantes nos quadrinhos: uma análise de *Os gigantes da montanha* do Grupo Galpão em HQ”, Tiago Henrique Pimentel Pereira apresenta um paralelo entre a linguagem da obra teatral encenada pelo Galpão e a da narrativa gráfica, por meio do qual analisa aproximações e distanciamentos.

Ester Abreu Vieira de Oliveira, professora emérita da UFES, prestigia-nos com seu “A prisão de D. Fernando, o santo, príncipe de Portugal, em Tânger, num drama de Calderón de La Barca”, no qual analisa diversos aspectos da peça, como os literários e históricos, sob diversas perspectivas filosóficas.

Encerrando a seção, em “No centro da arte e do debate de temas contemporâneos: uma nova (des)ordem artística em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*”, Gabriel Henrique Camilo discute sobre a representação da comunidade LGBTQIA+ nas artes como algo compreendido pela sociedade como produção marginal, o que revela um estereótipo pertencente a essa sociedade.

Na seção **Peças curtas**, Domingos Sávio Ferreira de Oliveira encerra este número com “O texto dramático em até três páginas – devaneios em tempos pandêmicos: *A espera, Meu homem-pássaro e Primeiro amor*”, cuja escrita se deu durante a pandemia em 2021, e cuja inspiração literária tem três fontes: as peças *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e *A dama do mar*, de Henrik Ibsen, e o conto “Primeiro amor”, de Samuel Beckett.

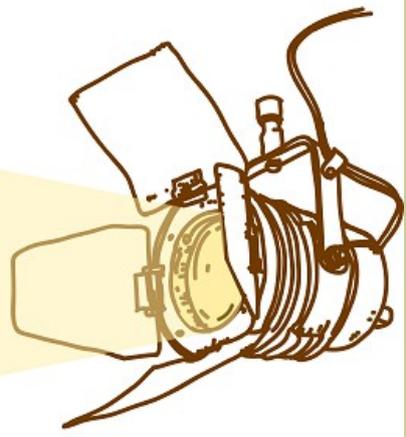
A **Dramaturgia em foco** continua na rede social Instagram e pode ser encontrada neste endereço: <https://www.instagram.com/dramaturgiaemfoco>. As publicações são variadas, contendo a divulgação de textos já publicados, divulgação de espetáculos e eventos da área, entre outras.

Agradecemos especialmente aos autores e às autoras que confiaram seus trabalhos para publicação, e ao corpo de pareceristas, sempre atento à qualidade dos trabalhos apresentados.

Desejamos uma boa leitura deste número!

Fabiano Tadeu Grazioli
Fulvio Torres Flores
Jucca Rodrigues
Luis Marcio Arnaut de Toledo
Nayara Brito
Corpo editorial

Dramaturgia em foco



Peças em
domínio público



Lição de Botânica, de Machado de Assis: breve apresentação

João Roberto Faria¹

É bastante oportuna a iniciativa da *Revista Dramaturgia em Foco* de publicar, a partir deste número, uma peça teatral de autor brasileiro. Facilitar o acesso dos leitores à nossa dramaturgia tem um mérito inegável. E nada melhor do que começar com uma produção de Machado de Assis, cujo interesse pelo gênero dramático foi enorme em sua juventude literária. Em 1859, com vinte anos de idade, ele tornou-se crítico teatral do jornal *O Espelho*; em 1861, publicou sua primeira comédia de autoria individual, *Desencantos* – antes havia feito algumas adaptações; entre 1862 e 1864, foi censor do Conservatório Dramático Brasileiro; nesses mesmos anos, traduziu uma dezena de peças para as companhias teatrais que atuavam no Rio de Janeiro.

O envolvimento de Machado com o teatro está bem documentado em estudos críticos e biográficos, como *A juventude de Machado de Assis*, de Jean-Michel Massa e *Vida e obra de Machado de Assis*, de R. Magalhães Júnior. A parte desse envolvimento que interessa ressaltar aqui é a do comediógrafo. Começemos por uma contextualização, isto é, por informações acerca da vida teatral no Rio de Janeiro, na virada da década de 1850 para a seguinte.

Um grande ator romântico, João Caetano dos Santos, seduzia boa parte dos espectadores com seu estilo grandiloquente de atuar, no Teatro S. Pedro de Alcântara. Tragédias neoclássicas, dramas e melodramas constituíam o seu repertório. Machado admirava o talento do ator, mas não seu estilo de interpretação e as peças que representava. Preferia as comédias realistas do Teatro Ginásio Dramático e artistas como Furtado Coelho e Gabriela da Cunha, que eram mais naturais no palco, até por exigência das peças que buscavam reproduzir no palco os costumes da nascente burguesia

¹ Mestre (1982), Doutor (1990) e Livre-docente (1999) em Literatura Brasileira pela USP, integrando seu corpo docente desde 1983. Em 2003, tornou-se Professor Titular, aposentou-se em 2018, mas continuou atuando como Professor Sênior. É membro do GRUPEBRA (Núcleo de Pesquisas Brasil-França) do IEA-USP (Instituto de Estudos Avançados). Desde 2015, é Pesquisador Associado da BBM (Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin), desenvolvendo o projeto "Teatro e escravidão no Brasil". Desde 2019, é Professor Visitante na UNIFESP (Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas). E-mail: jgfaria@uol.com.br.

brasileira. Outro aspecto das comédias realistas que lhe agradava era a moralidade que traziam em seus enredos. Considerava o teatro uma escola, um instrumento civilizador.

Era de se esperar que ao escrever suas próprias comédias, Machado seguisse o modelo que julgava ideal para o seu tempo. No entanto, optou pela comédia curta, num registro elevado, distante da farsa. Ou seja, dialogou com as comédias realistas, mais longas, com três ou quatro atos e que colocavam famílias burguesas em cena, mas sem investir nas lições moralizadoras e sentenciosas. Enquanto os dramaturgos brasileiros do realismo teatral inspiravam-se em Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, Machado buscou em Alfred de Musset um modelo de comédia elegante, o chamado provérbio dramático.

Em linhas gerais, esse tipo de peça surgiu nos salões aristocráticos franceses, no século XVII, e era praticamente um jogo, uma brincadeira de amadores que representavam pequenas cenas e comédias, no interior das quais a ação dramática ilustrava um provérbio que ao final devia ser adivinhado pelos espectadores. No século XVIII, o comediógrafo Carmontelle aperfeiçoou o provérbio dramático e deu-lhe características definidoras de sua forma: ação dramática rarefeita e sem grandes conflitos dramáticos, linguagem elegante, personagens finos, educados e inteligentes, duelos verbais, ironia, chistes e comicidade leve, tudo para despertar na plateia um riso comedido. No século XIX, Alfred de Musset elevou o provérbio dramático a obra de arte da linguagem, tornando-o alta literatura, dotando-o de qualidade poética, como comprovam, entre outras peças, *Un caprice* e *On ne badine pas avec l'amour*.

Machado era um grande admirador de Musset e escreveu quatro comédias curtas no início da carreira literária, seguindo o modelo do provérbio dramático: *Desencantos*, *O caminho da porta*, *O protocolo* e *As forcas caudinas*. Todas se aproximam pela maneira de construir os diálogos, com linguagem elegante, e pelos personagens colhidos nas classes altas, envolvidos em relacionamentos amorosos. As outras comédias escritas também na década de 1860 são diferentes entre si: *Quase ministro* aborda a vida política, *Os deuses de casaca* é puro divertimento com os deuses gregos, *Uma ode de Anacreonte* é um a-propósito lírico que se passa na Grécia antiga.

O escritor maduro se afasta do teatro, mas volta ao gênero em 1880, com *Tu só, tu, puro amor*, que nos leva ao século XVI português. Machado escreveu a comédia a convite do Real Gabinete Português de Leitura, para comemorar o tricentenário de Camões. Essa

pequena obra-prima foi representada no Teatro D. Pedro II, a 10 de junho de 1880. Como se sabe, nesse mesmo ano o escritor publicou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao qual se segue uma notável produção de romances e contos que nos encantam até hoje. Pois em meio a essa dedicação à prosa – lembre-se também de que escrevia crônicas para os jornais –, surpreendentemente, o comediógrafo reaparece em duas oportunidades: em 1896, com *Não consultes médico*; em 1906, com *Lição de botânica*.

Ambas as comédias desenvolvem a ação dramática para ilustrar provérbios – por exemplo: não consultes médico, consulte quem esteve doente –, o que prova que Machado manteve em sua maturidade a mesma admiração por Musset e a vontade de escrever peças com as características definidas algumas linhas atrás. Fique o leitor avisado disso. Nosso escritor não quis levar ao teatro a mesma virulência crítica em relação à sociedade de seu tempo ou a densa subjetividade dos personagens de seus contos e romances. Talvez tenha levado em conta a hegemonia do teatro cômico musicado no Rio de Janeiro nas três décadas finais do século XIX. Não valia a pena tentar a peça longa, com assunto sério e tratamento literário, pois o público pedia operetas, paródias, mágicas e revistas de ano.

Lição de botânica foi, portanto, a última comédia que Machado escreveu, já no final de sua vida. Publicou-a em 1906, dois anos antes de morrer, no volume *Relíquias de Casa Velha*. A meu ver, é sua melhor realização no gênero. A trama é construída com delicadeza e domínio do *métier*: não há tensões fortes ou grandes antagonismos entre os personagens; os diálogos são leves e espirituosos. O provérbio que alimenta a ação dramática é explicitado logo na segunda cena. As irmãs Cecília e Helena conversam e a primeira hesita em confessar se ama ou não a Henrique. Helena lhe diz: “Alguma coisa há de ser. *Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée*. Porta neste caso é o coração. O teu coração há de estar fechado ou aberto...”.

Observe-se que *Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée* é o título de um provérbio dramático de Musset, o que significa que Machado nos convida a fazer uma leitura intertextual de sua comédia. Não vou fazê-la aqui, porque a fiz no estudo “Machado de Assis, leitor de Musset” (*Teresa: revista de literatura brasileira*, 6/7. São Paulo: Ed. 34/Imprensa Oficial, 2006, pp. 364-384). O que pretendo salientar nesta breve apresentação são as qualidades de *Lição de Botânica*, a começar pelo modo como o enredo se desenvolve. Se, inicialmente, pensamos que a comédia vai tratar de mostrar como Cecília e Henrique vencerão o obstáculo posto à sua união pelo tio do rapaz, um botânico sueco solteirão e

um tanto extravagante, a mudança de direção é rápida, graças à iniciativa de Helena para ajudar o jovem casal. Ela vai conversar com o barão. E o homem da ciência, até então avesso a namoros e casamentos – é um homem que tem a porta do coração fechada –, transforma-se como num passe de mágica. Helena, a encantadora e jovem viúva o conquista com seu charme e inteligência, com sua linguagem carregada de humor, ironia e sagacidade. Preste atenção o leitor, às cenas 9 e 13. Veja como nos dois diálogos realiza-se à perfeição o ideal do provérbio dramático. O duelo verbal entre os personagens, a graça da superioridade feminina nos assuntos do coração, a desenvoltura da mulher em oposição à timidez do homem. Ele gagueja, não consegue completar as frases, hesita sobre o que falar, enquanto ela é toda descontração. Alçados à condição de protagonistas, o enredo trata de mostrá-los num embate que termina com a vitória do amor. A transformação do barão confirma o sentido do provérbio. Estava com a porta do coração fechada para o amor, mas Helena o fez abrir essa porta. A graça da comédia está toda aí, na lição que é passada para o leitor: a vida sem amor é incompleta. Mas sua eficácia, não esqueçamos, se deve à qualidade literária da linguagem empregada nos diálogos, que faz de *Lição de botânica* uma obra-prima do gênero provérbio dramático.

Boa leitura!

Lição de botânica

Machado de Assis

Pessoas:

D. Helena

D. Cecília

D. Leonor

Barão Sigismundo de Kernoberg

Lugar da cena: Andaraí

Ato Único

Sala em casa de d. Leonor.

Portas ao fundo, uma à direita do espectador.

Cena I

D. Leonor, d. Helena, d. Cecília.

D. Leonor entra, lendo uma carta, d. Helena e d. Cecília entram do fundo.

D. HELENA: Já de volta!

D. CECÍLIA, *a d. Helena, depois de um silêncio*: Será alguma carta de namoro?

D. HELENA, *baixo*: Criança!

D. LEONOR: Não me explicarão isto?

D. HELENA: Que é?

D. LEONOR: Recebi ao descer do carro este bilhete. “Minha senhora. Permita que o mais respeitoso vizinho lhe peça dez minutos de atenção. Vai nisto um grande interesse da ciência.” Que tenho eu com a ciência?

D. HELENA: Mas de quem é a carta?

D. LEONOR: Do Barão Sigismundo de Kernoberg.

D. CECÍLIA: Ah! O tio de Henrique!

D. LEONOR: De Henrique! Que familiaridade é essa?

D. CECÍLIA: Titia, eu...

D. LEONOR: Eu quê?... Henrique!

D. HELENA: Foi uma maneira de falar na ausência... Com que então o Sr. Barão Sigismundo de Kernoberg pede-lhe dez minutos de atenção, em nome e por amor da ciência. Da parte de um botânico é por força alguma égloga².

D. LEONOR: Seja o que for, não sei se deva receber um senhor a quem nunca vimos. Já o viram alguma vez?

D. CECÍLIA: Eu nunca.

D. HELENA: Nem eu.

D. LEONOR: Botânico e sueco: duas razões para ser gravemente aborrecido. Nada, não estou em casa.

D. CECÍLIA: Mas quem sabe, titia, se ele quer pedir-lhe... Sim... Um exame no nosso jardim?

D. LEONOR: Há por todo esse Andaraí³ muito jardim para examinar.

D. HELENA: Não, senhora, há de recebê-lo.

D. LEONOR: Por quê?

D. HELENA: Porque é nosso vizinho, porque tem necessidade de falar-lhe, e, enfim, porque, a julgar pelo sobrinho, deve ser um homem distinto.

D. LEONOR: Não me lembrava do sobrinho. Vá lá; aturemos o botânico. (*Sai pela porta do fundo, à esquerda.*)

Cena II

D. Helena, d. Cecília.

D. HELENA: Não me agradeces?

D. CECÍLIA: O quê?

D. HELENA: Sonsa! Pois não adivinhas o que vem cá fazer o barão?

D. CECÍLIA: Não.

² Poesia pastoril. Também pode ser grafada como égloga. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

³ Bairro residencial da Zona Norte do Rio de Janeiro, próximo à Tijuca. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

D. HELENA: Vem pedir a tua mão para o sobrinho.

D. CECÍLIA: Helena!

D. HELENA, *imitando-a*: Helena!

D. CECÍLIA: Juro...

D. HELENA: Que não o amas.

D. CECÍLIA: Não é isso.

D. HELENA: Que o amas.

D. CECÍLIA: Também não.

D. HELENA: Mau! Alguma coisa há de ser. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*⁴. Porta neste caso é o coração. O teu coração há de estar fechado ou aberto...

D. CECÍLIA: Perdi a chave.

D. HELENA, *rindo*: E não o podes fechar outra vez. São assim todos os corações ao pé de todos os Henriques. O teu Henrique viu a porta aberta, e tomou posse do lugar. Não escolheste mal, não; é um bonito rapaz.

D. CECÍLIA: Oh! Uns olhos!

D. HELENA: Azuis.

D. CECÍLIA: Como o céu.

D. HELENA: Louro...

D. CECÍLIA: Elegante...

D. HELENA: Espirituoso...

D. CECÍLIA: E bom.

D. HELENA: Uma pérola. (*Suspira.*) Ah!

D. CECÍLIA: Suspiras?

D. HELENA: Que há de fazer uma viúva, falando... De uma pérola?

D. CECÍLIA: Oh! Tens naturalmente em vista algum diamante de primeira grandeza.

D. HELENA: Não tenho, não; meu coração já não quer jóias.

D. CECÍLIA: Mas as jóias querem o teu coração.

D. HELENA: Tanto pior para elas: hão de ficar em casa do joalheiro.

D. CECÍLIA: Veremos isso. (*Sobe.*) Ah!

D. HELENA: Que é?

D. CECÍLIA, *olhando para a direita*: Um homem desconhecido que lá vêm; há de ser o barão.

⁴ Uma porta deve ser aberta ou fechada (Tradução dos editores).

D. HELENA: Vou avisar titia. (*Sai pelo fundo, esquerda.*)

Cena III

D. Cecília, Barão

D. CECÍLIA: Será deveras ele? Estou trêmula... Henrique não me avisou de nada... Virá pedir-me?... Mas não, não, não pode ser ele... Tão moço... (*O barão aparece.*)

BARÃO, *à porta, depois de profunda cortesia*: Creio que a Excelentíssima senhora d. Leonor Gouveia recebeu uma carta... Vim sem esperar a resposta.

D. CECÍLIA: É o Sr. Barão Sigismundo de Kernoberg? (*O barão faz um gesto afirmativo.*) Recebeu. Queira entrar e sentar-se. (*À parte.*) Devo estar vermelha...

BARÃO, *à parte, olhando para Cecília*: Há de ser esta.

D. CECÍLIA, *à parte*: E titia não vem... Que demora! Não sei que lhe diga... estou tão vexada... (*O Barão tira um livro da algibeira e folheia-o.*) Se eu pudesse deixá-lo... É o que vou fazer... (*Sobe.*)

BARÃO, *fechando o livro e erguendo-se*: V. Exa. há de desculpar-me. Recebi hoje mesmo este livro da Europa; é obra que vai fazer revolução na ciência; nada menos que uma monografia das gramíneas, premiada pela Academia de Estocolmo.

D. CECÍLIA: Sim? (*À parte.*) Aturemo-lo, pode vir a ser meu tio.

BARÃO: As gramíneas têm ou não têm perianto⁵? A princípio adotou-se a negativa, posteriormente... V. Exa. talvez não conheça o que é perianto...

D. CECÍLIA: Não, senhor.

BARÃO: Perianto compõe-se de duas palavras gregas: *peri*, em volta, e *anthos*, flor.

D. CECÍLIA: O envólucro da flor.

BARÃO: Acertou. É o que vulgarmente se chama de cálice. Pois as gramíneas eram tidas... (*Aparece d. Leonor ao fundo.*) Ah!

⁵ Parte protetora da flor, composta de cálice e corola (Nota conforme o original do site Domínio Público).

Cena IV

Os mesmos, d. Leonor.

D. LEONOR: Desejava falar-me?

BARÃO: Se me dá essa honra. Vim sem esperar resposta à minha carta. Dez minutos apenas.

D. LEONOR: Estou às suas ordens.

D. CECÍLIA: Com licença. (*À parte, olhando para o céu.*) Ah! Minha Nossa Senhora! (*Retira-se pelo fundo.*)

Cena V

D. Leonor, Barão

BARÃO: Sou o Barão Sigismundo de Kernoberg, seu vizinho, botânico de vocação, profissão e tradição, membro da Academia de Estocolmo, e comissionado pelo governo da Suécia para estudar a flora da América do Sul. V. Exa. dispensa a minha biografia? (*d. Leonor faz um gesto afirmativo.*) Direi somente que o tio de meu tio foi botânico, meu tio era botânico, eu botânico, e meu sobrinho há de ser botânico. Todos somos botânicos de tios a sobrinhos. Isto de algum modo explica minha vinda a esta casa.

D. LEONOR: Oh! o meu jardim é composto de plantas vulgares.

BARÃO, *gracioso*: É porque as melhores flores estão dentro de casa. Mas V. Exa. engane-se; não venho pedir nada do seu jardim.

D. LEONOR: Ah!

BARÃO: Venho pedir-lhe uma coisa que lhe há de parecer singular.

D. LEONOR: Fale.

BARÃO: O padre desposa a igreja; eu desposei a ciência. Saber é o meu estado conjugal; os livros são a minha família. Numa palavra, fiz voto de celibato.

D. LEONOR: Não se casa.

BARÃO: Justamente. Mas, V. Exa. compreende que, sendo para mim ponto de fé que a ciência não se dá bem com o matrimônio, nem eu devo casar, nem... V. Exa. já percebeu.

D. LEONOR: Coisa nenhuma.

BARÃO: Meu sobrinho Henrique anda estudando comigo os elementos da botânica. Tem talento, há de vir a ser um luminar da ciência. Se o casamos, está perdido.

D. LEONOR: Mas...

BARÃO, *à parte*: Não entendeu. (*Alto.*) Sou obrigado a ser mais franco. Henrique anda apaixonado por uma das suas sobrinhas, creio que esta que saiu daqui, há pouco. Impulshe que não voltasse a esta casa; ele resistiu-me. Só me resta um meio: é que V. Exa. lhe feche a porta.

D. LEONOR: Senhor barão!

BARÃO: Admira-se do pedido? Creio que não é polido nem conveniente. Mas é necessário, minha senhora, é indispensável. A ciência precisa de mais um obreiro: não o encadeiemos no matrimônio.

D. LEONOR: Não sei se devo sorrir do pedido.

BARÃO: Deve sorrir, sorrir e fechar-nos a porta. Terá os meus agradecimentos e as bênçãos da posteridade.

D. LEONOR, *sorrindo*: Não é preciso tanto; posso fechá-la de graça.

BARÃO: Justo. O verdadeiro benefício é gratuito.

D. LEONOR: Antes, porém, de nos despedirmos, desejava dizer uma coisa e perguntar outra. (*O Barão curva-se.*) Direi primeiramente que ignoro se há tal paixão da parte de seu sobrinho; em segundo lugar, perguntarei se na Suécia estes pedidos são usuais.

BARÃO: Na geografia intelectual não há Suécia nem há Brasil; os países são outros: astronomia, geologia, matemáticas; na botânica são obrigatórios.

D. LEONOR: Todavia, à força de andar com flores... Deviam os botânicos trazê-las consigo.

BARÃO: Ficam no gabinete.

D. LEONOR: Trazem os espinhos somente.

BARÃO: V. Exa. tem espírito. Compreendo a afeição de Henrique a esta casa. (*Levanta-se.*) Promete-me então...

D. LEONOR, *levantando-se*: Que faria no meu caso?

BARÃO: Recusava.

D. LEONOR: Com prejuízo da ciência?

BARÃO: Não, porque nesse caso a ciência mudaria de acampamento, isto é, o vizinho prejudicado escolheria outro bairro para seus estudos.

D. LEONOR: Não lhe parece que era melhor ter feito isso mesmo, antes de arriscar um pedido ineficaz?

BARÃO: Quis primeiro tentar fortuna.

Cena VI

D. Leonor, Barão, d. Helena

D. HELENA, *entra e pára*: Ah!

D. LEONOR: Entra, não é assunto reservado. O Sr. Barão de Kernoberg... (*Ao Barão.*) É minha sobrinha Helena. (*A Helena.*) Aqui o Sr. Barão vem pedir que não o perturbemos no estudo da botânica. Diz que seu sobrinho Henrique está destinado a um lugar honroso na ciência, e... Conclua, Sr. Barão.

BARÃO: Não convém que se case, a ciência exige o celibato.

D. LEONOR: Ouviste?

D. HELENA: Não compreendo...

BARÃO: Uma paixão louca de meu sobrinho pode impedir que... Minhas senhoras, não desejo roubar-lhes mais tempo... Confio em V. Exa., minha senhora... Ser-lhe-ei eternamente grato. Minhas senhoras. (*Faz uma grande cortesia e sai.*)

Cena VII

D. Helena, d. Leonor

D. LEONOR, *rindo*: Que urso⁶!

D. HELENA: Realmente...

D. LEONOR: Perdôo-lhe em nome da ciência. Fique com as suas ervas, e não nos aborreça mais, nem ele nem o sobrinho.

D. HELENA: Nem o sobrinho?

⁶ No texto: sinônimo de bicho-do-mato, provinciano, pessoa antiquada. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

D. LEONOR: Nem o sobrinho, nem o criado, nem o cão, se o houver, nem coisa nenhuma que tenha relação com a ciência. Enfada-te? Pelo que vejo, entre o Henrique e a Cecília há tal ou qual namoro?

D. HELENA: Se promete segredo... há.

D. LEONOR: Pois acabe-se o namoro.

D. HELENA: Não é fácil. O Henrique é um perfeito cavalheiro; ambos são dignos um do outro. Por que razão impediremos que dois corações...

D. LEONOR: Não sei de corações, não hão de faltar casamentos a Cecília.

D. HELENA: Certamente que não, mas os casamentos não se improvisam nem se projetam na cabeça; são atos do coração, que a igreja santifica. Tentemos uma coisa.

D. LEONOR: Que é?

D. HELENA: Reconciliemo-nos com o barão.

D. LEONOR: Nada, nada.

D. HELENA: Pobre Cecília!

D. LEONOR: É ter paciência, sujeite-se às circunstâncias... *(A d. Cecília, que entra.)* Ouviste?

D. CECÍLIA: O que, titia?

D. LEONOR: Helena te explicará tudo. *(A d. Helena, baixo.)* Tira-lhe todas as esperanças. *(Indo-se.)* Que urso! Que urso!

Cena VIII

D. Helena, d. Cecília.

D. CECÍLIA: Que aconteceu?

D. HELENA: Aconteceu... *(Olha com tristeza para ela.)*

D. CECÍLIA: Acaba.

D. HELENA: Pobre Cecília!

D. CECÍLIA: Titia recusou a minha mão?

D. HELENA: Qual! O barão é que se opõe ao casamento.

D. CECÍLIA: Opõe-se!

D. HELENA: Diz que a ciência exige o celibato do sobrinho. (*d. Cecília encosta-se a uma cadeira.*) Mas, sossega; nem tudo está perdido; pode ser que o tempo...

D. CECÍLIA: Mas quem impede que ele estude?

D. HELENA: Mania de sábio. Ou então, evasiva do sobrinho.

D. CECÍLIA: Oh! não! é impossível; Henrique é uma alma angélica! Respondo por ele. Há de certamente opor-se a semelhante exigência...

D. HELENA: Não convém precipitar as coisas. O barão pode zangar-se e ir embora.

D. CECÍLIA: Que devo então fazer?

D. HELENA: Esperar. Há tempo para tudo.

D. CECÍLIA: Pois bem, quando Henrique vier...

D. HELENA: Não vem, tia resolveu fechar a porta a ambos.

D. CECÍLIA: Impossível!

D. HELENA: Pura verdade. Foi uma exigência do barão.

D. CECÍLIA: Ah! Conspiram todos contra mim! (*Põe as mãos na cabeça.*) Sou muito infeliz! Que mal fiz eu a essa gente? Helena, salva-me! Ou eu mato-me! Anda, vê se descobres um meio...

D. HELENA, *indo sentar-se*: Que meio?

D. CECÍLIA, *acompanhando-a*: Um meio qualquer que não nos separe!

D. HELENA, *sentada*: Há um.

D. CECÍLIA: Qual? Dize.

D. HELENA: Casar.

D. CECÍLIA: Oh! Não zombes de mim! Tu também amaste, Helena; deves respeitar estas angústias. Não tornar a ver o meu Henrique é uma idéia intolerável. Anda, minha irmãzinha. (*Ajoelha-se inclinando o corpo sobre o regaço de d. Helena.*) Salva-me! És tão inteligente, que hás de achar por força alguma idéia; anda, pensa!

D. HELENA, *beijando-lhe a testa*: Criança! Supões que seja coisa tão fácil assim?

D. CECÍLIA: Para ti há de ser fácil.

D. HELENA: Lisonjeira! (*Pega maquinalmente no livro deixado pelo barão sobre a cadeira.*) A boa vontade não pode tudo, é preciso... (*Tem aberto o livro.*) Que livro é este?... Ah! Talvez do barão.

D. CECÍLIA: Mas vamos, continua...

D. HELENA: Isto há de ser sueco... Trata talvez de botânica. Sabes sueco?

D. CECÍLIA: Helena!

D. HELENA: Quem sabe se este livro pode salvar tudo? (*Depois de um instante de reflexão.*) Sim, é possível. Tratará de botânica?

D. CECÍLIA: Trata.

D. HELENA: Quem te disse?

D. CECÍLIA: Ouvi dizer ao barão, trata das...

D. HELENA: Das...

D. CECÍLIA: Das gramíneas.

D. HELENA: Só das gramíneas?

D. CECÍLIA: Não sei; foi premiado pela Academia de Estocolmo.

D. HELENA: De Estocolmo. Bem. (*Levanta-se.*)

D. CECÍLIA, *levantando-se*: Mas que é?

D. HELENA: Vou mandar-lhe o livro...

D. CECÍLIA: Que mais?

D. HELENA: Com um bilhete.

D. CECÍLIA, *olhando para a direita*: Não é preciso; lá vem ele.

D. HELENA: Ah!

D. CECÍLIA: Que vais fazer?

D. HELENA: Dar-lhe o livro.

D. CECÍLIA: O livro, e...

D. HELENA: E as despedidas.

D. CECÍLIA: Não compreendo.

D. HELENA: Espera e verás.

D. CECÍLIA: Não posso encará-lo; adeus.

D. HELENA: Cecília! (*d. Cecília sai*)

Cena IX

D. Helena, Barão.

BARÃO, *à porta*: Perdão, minha senhora; eu trazia um livro há pouco...

D. HELENA, *com o livro na mão*: Será este?

BARÃO, *caminhando para ela*: Justamente.

D. HELENA: Escrito em sueco, penso eu...

BARÃO: Em sueco.

D. HELENA: Trata naturalmente de botânica.

BARÃO: Das gramíneas.

D. HELENA, *com interesse*: Das gramíneas.

BARÃO: De que se espanta?

D. HELENA: Um livro publicado...

BARÃO: Há quatro meses.

D. HELENA: Premiado pela Academia de Estocolmo?

BARÃO, *admirado*: É verdade, mas...

D. HELENA: Que pena que eu não saiba sueco!

BARÃO: Tinha notícia do livro?

D. HELENA: Certamente. Ando ansiosa por lê-lo.

BARÃO: Perdão, minha senhora. Sabe botânica?

D. HELENA: Não ousou dizer que sim, estudo alguma coisa; leio quando posso. É ciência profunda e encantadora.

BARÃO, *com calor*: É a primeira de todas.

D. HELENA: Não me atrevo a apoiá-lo, porque nada sei das outras, e poucas luzes tenho de botânica, apenas as que pode dar um estudo solitário e deficiente. Se a vontade suprisse o talento...

BARÃO: Por que não? *Le génie, c'est la patience*⁷, dizia Buffon.

D. HELENA, *sentando-se*: Nem sempre.

BARÃO: Realmente, estava longe de supor que, tão perto de mim, uma pessoa tão distinta dava algumas horas vagas ao estudo da minha bela ciência.

D. HELENA: Da sua esposa.

BARÃO, *sentando-se*: É verdade. Um marido pode perder a mulher, e se a amar deveras, nada a compensará neste mundo, ao passo que a ciência não morre... Morremos nós, ela sobrevive a todas as graças do primeiro dia, ou ainda maiores, porque cada descoberta é um encanto novo.

D. HELENA: Oh! Tem razão!

BARÃO: Mas, diga-me V. Exa., tem feito estudo especial das gramíneas?

⁷ Genialidade é ter paciência (Tradução dos Editores).

D. HELENA: Por alto... Por alto...

BARÃO: Contudo, sabe que a opinião dos sábios não admitia o perianto... (*d. Helena faz sinal afirmativo.*) Posteriormente reconheceu-se a existência do perianto (*Novo gesto de d. Helena.*) Pois este livro refuta a segunda opinião.

D. HELENA: Refuta o perianto?

BARÃO: Completamente.

D. HELENA: Acho temeridade.

BARÃO: Também eu supunha isso... Li-o, porém, e a demonstração é claríssima. Tenho pena de que não possa lê-lo. Se me dá licença, farei uma tradução portuguesa e daqui a duas semanas...

D. HELENA: Não sei se deva aceitar.

BARÃO: Aceite; é o primeiro passo para me não recusar segundo pedido.

D. HELENA: Qual?

BARÃO: Que me deixasse acompanhá-la em seus estudos, repartir o pão do saber com V. Exa. É a primeira vez que a fortuna me depara uma discípula. Discípula é, talvez, ousadia da minha parte...

D. HELENA: Ousadia, não; eu sei muito pouco; posso dizer que não sei nada.

BARÃO: A modéstia é o aroma do talento, como o talento é o esplendor da graça. V. Exa. possui tudo isso. Posso compará-la à violeta, - *viola odorata* de Lineo, - que é formosa e recatada...

D. HELENA, *interrompendo*: Pedirei licença à minha tia. Quando será a primeira lição?

BARÃO: Quando quiser. Pode ser amanhã. Tem certamente notícia da anatomia vegetal...

D. HELENA: Notícia incompleta.

BARÃO: Da fisiologia?

D. HELENA: Um pouco menos.

BARÃO: Nesse caso, nem a taxonomia⁸, nem a fitografia⁹....

D. HELENA: Não fui até lá.

⁸ Ciência da classificação. O mesmo que taxionomia. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

⁹ Parte da ciência que cuida da classificação dos vegetais. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

BARÃO: Mas há de ir... Verás que mundos novos se lhe abrem diante do espírito. Estudaremos, um por um, todas as famílias, as orquídeas, as jasmíneas, as rubiáceas, as oleáceas, as narcíseas, as umbelíferas...

D. HELENA: Tudo, desde que se trate de flores.

BARÃO: Compreendo! Amor de família.

D. HELENA: Bravo! Um cumprimento!

BARÃO, *folheando o livro*: A ciência o permite.

D. HELENA, *à parte*: O mestre é perigoso. (*Alto.*) Tinham-me dito exatamente o contrário; disseram-me que o Sr. Barão era... Não sei como diga... Era...

BARÃO: Talvez um urso.

D. HELENA: Pouco mais ou menos.

BARÃO: E sou.

D. HELENA: Não creio.

BARÃO: Por que não crê?

D. HELENA: Porque o vejo amável.

BARÃO: Suportável apenas.

D. HELENA: Demais, imaginava-o uma figura muito diferente, um velho macilento, melenas caídas, olhos encovados.

BARÃO: Estou velho, minha senhora.

D. HELENA: Trinta e seis anos.

BARÃO: Trinta e nove.

D. HELENA: Plena mocidade.

BARÃO: Velho para o mundo. Que posso eu dar ao mundo senão a minha prosa científica?

D. HELENA: Só uma coisa lhe acho inaceitável.

BARÃO: Qual é?

D. HELENA: A teoria de que o amor e a ciência são incompatíveis.

BARÃO: Oh! Isso!

D. HELENA: Dá-se o espírito à ciência e o coração ao amor. São territórios diferentes, ainda que limítrofes.

BARÃO: Um acaba por anexar o outro.

D. HELENA: Não creio.

BARÃO: O casamento é uma bela coisa, mas o que faz bem a uns, pode fazer mal a outros. Sabe que Mafoma¹⁰ não permite o uso do vinho aos seus sectários? Que fazem os turcos? Extraem o suco de uma planta, da família das papaveráceas¹¹, bebem-no, e ficam alegres. Esse licor, se nós o bebêssemos, matar-nos-ia. O casamento, para nós, é o vinho turco.

D. HELENA, *erguendo os ombros*: Comparação não é argumento. Demais, houve e há sábios casados.

BARÃO: Que seriam mais sábios se não fossem casados.

D. HELENA: Não fale assim. A esposa fortifica a alma do sábio. Deve ser um quadro delicioso para o homem que despende as suas horas na investigação da natureza, fazê-lo ao lado da mulher que o ampara e anima, testemunha de seus esforços, sócia de suas alegrias, atenta, dedicada, amorosa. Será vaidade de sexo? Pode ser, mas eu creio que o melhor prêmio do mérito é o sorriso da mulher amada. O aplauso público é mais ruidoso, mas muito menos tocante que a aprovação doméstica.

BARÃO, *depois de um instante de hesitação e luta*: Falemos da nossa lição.

D. HELENA: Amanhã, se minha tia consentir. (*Levanta-se.*) Até amanhã, não?

BARÃO: Hoje mesmo, se o ordenar.

D. HELENA: Acredita que não perderei o tempo?

BARÃO: Estou certo que não.

D. HELENA: Serei acadêmica de Estocolmo?

BARÃO: Conto que terei essa honra.

D. HELENA, *cortejando*: Até amanhã.

BARÃO, *o mesmo*: Minha senhora! (*d. Helena sai pelo fundo, esquerda, o barão caminha para a direita, mas volta para buscar o livro que ficara sobre a cadeira do sofá.*)

¹⁰ Denominação arcaica do profeta Maomé, fundador do Islamismo. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

¹¹ Trata-se do ópio (*papaver somniferum*). (Nota conforme o original do site Domínio Público).

Cena X

Barão, d. Leonor.

BARÃO, *pensativo*: Até amanhã! Devo eu cá voltar? Talvez não devesse, mas é interesse da ciência... a minha palavra empenhada... O pior de tudo é que a discípula é graciosa e bonita. Nunca tive discípula, ignoro até que ponto é perigoso... Ignoro? Talvez não... (*Põe a mão no peito*) Que é isto? (*Resoluto*) Não, sicambro¹²! Não hás de adorar o que queimaste! Eia, volvamos às flores e deixemos esta casa para sempre. (*Entra d. Leonor.*)

D. LEONOR, *vendo o barão*: Ah!

BARÃO: Voltei há dois minutos; vim buscar este livro. (*Cumprimentando*) Minha senhora!

D. LEONOR: Senhor barão!

BARÃO, *vai até a porta e volta* – Creio que V. Exa. não me fica querendo mal?

D. LEONOR: Certamente que não.

BARÃO, *cumprimentando*: Minha senhora!

D. LEONOR: Senhor barão!

BARÃO, *vai até a porta e volta*: A Sra. d. Helena não lhe falou agora?

D. LEONOR: Sobre quê?

BARÃO: Sobre umas lições de botânica...

D. LEONOR: Não me falou em nada...

BARÃO, *cumprimentando*: Minha senhora!

D. LEONOR, *idem*: Senhor barão! (*Barão sai.*) Que esquisitão! Valia a pena cultivá-lo de perto.

BARÃO, *reaparecendo*: Perdão...

D. LEONOR: Ah! que manda?

BARÃO, *aproxima-se*: Completo a minha pergunta. A sobrinha de V. Exa. falou-me em receber algumas lições de botânica. V. Exa. consente? (*Pausa.*) Há de parecer-lhe esquisito este pedido, depois do que tive a honra de fazer-lhe há pouco...

D. LEONOR: Sr. barão, no meio de tantas cópias e imitações humanas...

BARÃO: Eu acabo: sou original.

D. LEONOR: Não ousou dizê-lo.

¹² Relativo ao povo dos sicambros, povo germânico do qual descendem os suecos. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

BARÃO: Sou; noto, entretanto, que a observação de V. Exa. não responde à minha pergunta.

D. LEONOR: Bem sei; por isso mesmo é que a fiz.

BARÃO: Nesse caso...

D. LEONOR: Neste caso, deixe-me refletir.

BARÃO: Cinco minutos?

D. LEONOR: Vinte e quatro horas.

BARÃO: Nada menos?

D. LEONOR: Nada menos.

BARÃO, *cumprimentando*: Minha senhora!

D. LEONOR: Senhor barão! (*Sai o barão.*)

Cena XI

D. Leonor, d. Cecília.

D. LEONOR: Singular é ele, mas não menos singular é a idéia de Helena. Para que quererá ela aprender botânica?

D. CECÍLIA, *entrando*: Helena! (*d. Leonor volta-se.*) Ah! É titia.

D. LEONOR: Sou eu.

D. CECÍLIA: Onde está Helena?

D. LEONOR: Não sei, talvez lá em cima. (*d. Cecília dirige-se para o fundo.*) Onde vais?...

D. CECÍLIA: Vou...

D. LEONOR: Acaba.

D. CECÍLIA: Vou consertar o penteado.

D. LEONOR: Vem cá; conserto eu (*d. Cecília aproxima-se de d. Leonor.*). Não é preciso, está excelente. Dize-me: estás muito triste!

D. CECÍLIA, *muito triste*: Não, senhora; estou alegre.

D. LEONOR: Mas Helena disse-me que tu...

D. CECÍLIA: Foi gracejo.

D. LEONOR: Não creio; tens alguma coisa que te aflige; hás de contar-me tudo.

D. CECÍLIA: Não posso.

D. LEONOR: Não tens confiança em mim?

D. CECÍLIA: Oh! Toda!

D. LEONOR: Pois eu exijo... (*Vendo Helena, que aparece à porta do fundo, à esquerda.*) - Ah! Chegas a propósito.

Cena XII

D. Leonor, d. Cecilia, d. Helena.

D. HELENA: Para quê?

D. LEONOR: Explica-me que história é essa que me contou o barão?

D. CECÍLIA, *com curiosidade*: O barão?

D. LEONOR: Parece que estás disposta a estudar botânica.

D. HELENA: Estou.

D. CECÍLIA, *sorrindo*: Com o barão?

D. HELENA: Com o barão.

D. LEONOR: Sem o meu consentimento?

D. HELENA: Com o seu consentimento.

D. LEONOR: Mas de que te serve saber botânica?

D. HELENA: Serve para conhecer as flores dos meus *bouquets*, para não confundir jasmíneas com rubiáceas, nem bromélias com umbelíferas.

D. LEONOR: Com quê?

D. HELENA: Umbelíferas.

D. LEONOR: Umbe...

D. HELENA: ...Líferas. Umbelíferas.

D. LEONOR: Virgem Santa! E que ganhas tu com estes nomes bárbaros?

D. HELENA: Muita coisa.

D. CECÍLIA *à parte*: Boa Helena! Compreendo tudo.

D. HELENA: O perianto, a senhora talvez ignore a questão do perianto... a questão das gramíneas...

D. LEONOR: E dou graças a Deus!

D. CECÍLIA, *animada*: Oh! Deve ser uma questão importantíssima!

D. LEONOR, *espantada*: Também tu!

D. CECÍLIA: Só o nome! Perianto! É nome grego, titia; um delicioso nome grego. (*À parte.*) Estou morta para saber do que se trata.

D. LEONOR: Vocês fazem-me perder o juízo! Aqui andam bruxas, decerto. Perianto de um lado, bromélias de outro; uma língua de gentios, avessa à gente cristã. Que quer dizer tudo isso?

D. CECÍLIA: Quer dizer que a ciência é uma grande coisa, e que não há remédio senão adorar a botânica.

D. LEONOR: Que mais?

D. CECÍLIA: Que mais? Quer dizer que a noite de hoje há de estar deliciosa, e podemos ir ao teatro lírico. Vamos, sim? Amanhã é o baile do conselheiro e sábado o casamento da Júlia Marcondes. Três dias de festas! Prometo divertir-me muito, muito, muito. Estou tão contente! Ria-se, titia; ria-se e dê-me um beijo!

D. LEONOR: Não dou, não, senhora. Minha opinião é contra a botânica, e isto mesmo vou escrever ao barão.

D. HELENA: Reflita primeiro; basta amanhã!

D. HELENA: Há de ser hoje mesmo! Esta casa está ficando muito sueca; voltemos a ser brasileiras. Vou escrever ao urso. Acompanha-me, Cecília; hás de contar-me o que há! (*Saem.*)

Cena XIII

D. Helena, Barão.

D. HELENA: Cecília deitou tudo a perder... Não se pode fazer nada com crianças... Tanto pior para ela... (*Pausa.*) Quem sabe se tanto melhor para mim? Pode ser. Aquele professor não é assaz velho, como convinha. Além disso, há nele um ar de diamante bruto, uma alma apenas coberta pela crosta científica, mas cheia de fogo e luz. Se eu viesse a arder ou cegar... (*Levanta os ombros.*) Que idéia! Não passa de um urso, como titia lhe chama, um urso com patas de rosas.

BARÃO, *aproximando-se*: Perdão, minha senhora. Ao atravessar a chácara, ia pensando no nosso acordo, e, sinto dizê-lo, mudei de resolução.

D. HELENA: Mudou?

BARÃO: Mudei.

D. HELENA: Pode saber-se o motivo?

BARÃO: São três. O primeiro é o meu pouco saber... Ri-se?

D. HELENA: De incredulidade. O segundo motivo...

BARÃO: O segundo motivo é o meu gênio áspero e despótico.

D. HELENA: Vejamos o terceiro.

BARÃO: O terceiro é a sua idade. Vinte e um anos, não?

D. HELENA: Vinte e dois.

BARÃO: Solteira?

D. HELENA: Viúva.

BARÃO: Perpetuamente viúva?

D. HELENA: Talvez.

BARÃO: Nesse caso, quarto motivo: a sua viuvez perpétua.

D. HELENA: Conclusão: todo o nosso acordo está desfeito.

BARÃO: Não digo que esteja; só por mim não o posso romper. V. Exa. porém avaliará as razões que lhe dou, e decidirá se ele deve ser mantido.

D. HELENA: Suponha que respondo afirmativamente.

BARÃO: Paciência! Obedecerei!

D. HELENA: De má vontade?

BARÃO: Não; mas com grande desconsolação.

D. HELENA: Pois, Sr. Barão, não desejo violentá-lo; está livre.

BARÃO: Livre, e não menos desconsolado.

D. HELENA: Tanto melhor!

BARÃO: Como assim?

D. HELENA: Nada mais simples: vejo que é caprichoso e incoerente.

BARÃO: Incoerente, é verdade.

D. HELENA: Irei de procurar outro mestre.

BARÃO: Outro mestre! Não faça isso.

D. HELENA: Por quê?

BARÃO: Porque... (*Pausa.*) V. Exa. é inteligente o bastante para dispensar mestres.

D. HELENA: Quem lho disse?

BARÃO: Adivinha-se.

D. HELENA: Bem; irei queimar os olhos nos livros.

BARÃO: Oh! Seria estragar as mais belas flores do mundo!

D. HELENA, *sorrindo*: Mas então nem mestres nem livros?

BARÃO: Livros, mas aplicação moderada. A ciência não se colhe de afogadilho; é preciso penetrá-la com segurança e cautela.

D. HELENA: Obrigada. (*Estendendo-lhe a mão.*) E visto que me recusa as suas lições, adeus.

BARÃO: Já!

D. HELENA: Pensei que queria retirar-se.

BARÃO: Queria e custa-me. Em todo caso, não desejava sair sem que V. Exa. me dissesse francamente o que pensa de mim. Bem ou mal?

D. HELENA: Bem e mal.

BARÃO: Pensa então...

D. HELENA: Penso que é inteligente e bom, mas caprichoso e egoísta.

BARÃO: Egoísta!

D. HELENA: Em toda a força da expressão. (*Senta-se.*) Por egoísmo: científico, é verdade, - opõe-se às afeições de seu sobrinho; por egoísmo, recusa-me as suas lições. Creio que o Sr. Barão nasceu para mirar-se no vasto espelho da natureza, a sós consigo, longe do mundo e seus enfados. Aposto que, desculpe a indiscrição da pergunta, - aposto que nunca amou?

BARÃO: Nunca.

D. HELENA: De maneira que nunca uma flor teve a seus olhos outra aplicação, além do estudo?

BARÃO: Engana-se.

D. HELENA: Sim?

BARÃO: Depositei algumas coroas de goivos¹³ no túmulo de minha mãe.

D. HELENA: Ah!

¹³ Flores ornamentais e perfumadas, de coloração amarela ou vermelha raiada de branco. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

BARÃO: Há em mim alguma coisa mais do que eu mesmo. Há a poesia das afeições por baixo da prova científica. Não a ostento, é verdade; mas sabe V. Exa. o que tem sido a minha vida? Um claustro. Cedo perdi o que havia de mais caro: a família. Desposei a ciência, que me tem servido de alegrias, consolações e esperamos. Deixemos, porém, tão tristes memórias...

D. HELENA: Memórias de homem; até aqui eu só via o sábio.

BARÃO: Mas o sábio reaparece e enterra o homem. Volto à vida vegetativa... Se me é lícito arriscar um trocadilho em português, que eu não sei bem se o é. Pode ser que não passe de aparência. Todo eu sou aparências, minha senhora, aparências de homem, de linguagem e até de ciência.

D. HELENA: Quer que o elogie?

BARÃO: Não; desejo que me perdoe.

D. HELENA: Perdoar-lhe o quê?

BARÃO: A incoerência de que me acusava há pouco.

D. HELENA: Tanto perdoo que o imito. Mudo igualmente de resolução e dou de mão ao estudo.

BARÃO: Não faça isso!

D. HELENA: Não lerei uma só linha de botânica, que é a mais aborrecida ciência do mundo.

BARÃO: Mas o seu talento...

D. HELENA: Não tenho talento; tinha curiosidade.

BARÃO: É a chave do saber.

D. HELENA: Que monta isso? A porta fica tão longe!

BARÃO: É certo, mas o caminho é de flores.

D. HELENA: Com espinhos.

BARÃO: Eu lhe quebrarei os espinhos.

D. HELENA: De que modo?

BARÃO: Serei seu mestre.

D. HELENA, *levanta-se*: Não! Respeito os seus escrúpulos. Subsistem, penso eu, os motivos que alegou. Deixe-me ficar na minha ignorância.

BARÃO: É a última palavra de V. Exa.?

D. HELENA: Última.

BARÃO, *com ar de despedida*: Nesse caso.... aguardo as suas ordens.

D. HELENA: Que se não esqueça de nós.

BARÃO: Crê possível que me esquecesse?

D. HELENA: Naturalmente: um conhecimento de vinte minutos.

BARÃO: O tempo importa pouco ao caso. Não me esquecerei nunca mais destes vinte minutos, os melhores da minha vida, os primeiros que hei realmente vivido. A ciência não é tudo, minha senhora. Há alguma coisa mais, além do espírito, alguma coisa essencial ao homem, e...

D. HELENA: Repare, Sr. Barão, que está falando à sua ex-discípula.

BARÃO: A minha ex-discípula tem coração, e sabe que o mundo intelectual é estreito para conter o homem todo; sabe que a vida moral é uma necessidade do ser pensante.

D. HELENA: Não passemos da botânica à filosofia, nem tanto à terra, nem tanto ao céu. O que o Sr. Barão quer dizer, em boa e mediana prosa, é que estes vinte minutos de palestra não o enfadaram de todo. Eu digo a mesma coisa. Pena é que fossem só vinte minutos, e que o Sr. Barão volte à suas amadas plantas; mas é força ir ter com elas, não quero tolher-lhe os passos. Adeus! (*Inclinando-se como para despedir-se.*)

BARÃO, *cumprimentando*: Minha senhora! (*Caminha até a porta e pára.*) Não transporei mais esta porta?

D. HELENA: Já a fechou por suas próprias mãos.

BARÃO: A chave está nas suas.

D. HELENA, *olhando para as mãos*: Nas minhas?

BARÃO, *aproximando-se*: Decerto.

D. HELENA: Não a vejo.

BARÃO: É a esperança. Dê-me a esperança de que...

D. HELENA, *depois de uma pausa*: A esperança de que...

BARÃO: A esperança de que... a esperança de...

D. HELENA, *que tem tirado uma flor do vaso*: Creio que lhe será mais fácil definir esta flor.

BARÃO: Talvez.

D. HELENA: Mas não é preciso dizer mais: adivinhei-o.

BARÃO, *alvorocado*: Adivinhou?

D. HELENA: Adivinhei que queria a todo o transe¹⁴ ser meu mestre.

¹⁴ A todo o custo. (Nota conforme o original do site Domínio Público).

BARÃO, *friamente*: É isso.

D. HELENA: Aceito.

BARÃO: Obrigado.

D. HELENA: Parece-me que ficou triste?

BARÃO: Fiquei, pois que só adivinhou metade do meu pensamento. Não adivinhou que eu... Por que o não direi? Di-lo-ei francamente... Não adivinhou que...

D. HELENA: Que...

BARÃO, *depois de alguns esforços para falar*: Nada... Nada...

D. LEONOR, *dentro*: Não admito!

Cena XIV

D. Helena, Barão, d. Leonor, d. Cecília.

D. CECÍLIA, *entrando pelo fundo com d. Leonor*: Mas, titia...

D. LEONOR: Não admito, já disse! Não te faltam casamentos. (*Vendo o barão.*)

Ainda aqui!

BARÃO: Ainda e sempre, minha senhora.

D. LEONOR: Nova originalidade.

BARÃO: Oh! Não! A coisa mais vulgar do mundo. Refleti, minha senhora, e venho pedir para meu sobrinho a mão de sua encantadora sobrinha. (*Gesto de Cecília.*)

D. LEONOR: A mão de Cecília!

D. CECÍLIA: Que ouço!

BARÃO: O que eu lhe pedia há pouco era uma extravagância, um ato de egoísmo e violência, além de descortesia que era, e que V. Exa. me perdoou, atendendo à singularidade das minhas maneiras. Vejo tudo isso agora...

D. LEONOR: Não me oponho ao casamento, se for do agrado de Cecília.

CECÍLIA, *baixo a d. Helena*: Obrigada! Foste tu...

D. LEONOR: Vejo que o Sr. Barão refletiu.

BARÃO: Não foi só reflexão, foi também resolução.

D. LEONOR: Resolução?

BARÃO, *gravemente*: Minha senhora, atrevo-me a fazer outro pedido.

D. LEONOR: Ensinar botânica a Helena? Já me deu vinte e quatro horas para responder.

BARÃO: Peço-lhe mais do que isso; V. Exa. que é, por assim dizer, irmã mais velha de sua sobrinha, pode intervir junto dela para... (*Pausa.*)

D. LEONOR: Para...

D. HELENA: Acabo eu. O que o Sr. Barão deseja é a minha mão.

BARÃO: Justamente!

D. LEONOR, *espantada*: Mas... Não compreendo nada.

BARÃO: Não é preciso compreender; basta pedir.

D. HELENA: Não basta pedir; é preciso alcançar.

BARÃO: Não alcançarei?

D. HELENA: Dê-me três meses de reflexão.

BARÃO: Três meses é a eternidade.

D. HELENA: Uma eternidade de noventa dias.

BARÃO: Depois dela, a felicidade ou o desespero?

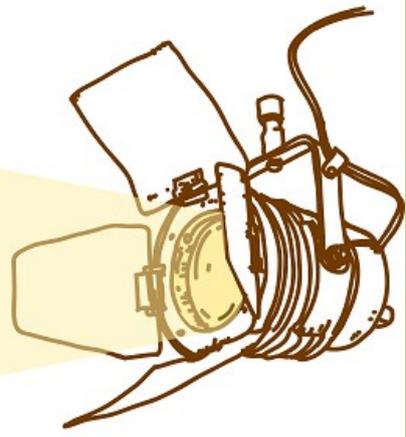
D. HELENA, *estendendo-lhe a mão*: Está nas suas mãos a escolha. (*A d. Leonor.*) Não se admire tanto, titia; tudo isto é botânica aplicada.

FIM

Submetido em: 06 dez. 2021

Aprovado em: 04 jan. 2022

Dramaturgia em foco



Artigos



Encontro e ritual em dramaturgias de festa

Encounter and ritual in party dramaturgies

Matilde Wrublevski¹

Resumo

Dramaturgias de festa é uma noção constituída a partir de considerações de diversos autores, sobre temas como dramaturgia, festa, ritual e encontro. Esta noção plural é desenvolvida neste artigo através da elaboração sobre diferentes conceitos de dramaturgia, focando principalmente em um sentido de roteiro composto por propostas de ações a serem realizadas coletivamente com o público. O aspecto específico da festa é elaborado com a ideia de festividade de Patrícia Fagundes (2010) e ritos informais de Roberto DaMatta (1997), cujos apontamentos são contrastados ao conceito de ritual de Victor Turner (1982; 1998). A concepção de dramaturgias de festa então é utilizada para observar os espetáculos das Noites de Parangolé, do grupo carioca Teatro de Anônimo, investigando sua disposição na relação entre cena e festa.

Palavras-chave: Dramaturgias de festa. Participação. Ritual.

Abstract

Party dramaturgies is a notion built from the considerations of several authors, about dramaturgy, party, ritual and encounter. This plural notion is developed in this article through the elaboration on different concepts of dramaturgy, focusing mainly on a sense of a guide consisting of proposed actions to be carried out collectively with the audience. The specific aspect of the party is designed with the idea of festivity by Patrícia Fagundes (2010) and informal rites of Roberto DaMatta (1997), whose considerations are contrasted with Victor Turner's concept of ritual (1982; 1998). The notion of party dramaturgy is then used to observe the performances of Noites de Parangolé by the Rio de Janeiro group Teatro de Anônimo, investigating the relationship between scene and party.

Keywords: Party dramaturgies. Participation. Ritual.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) do Ceart-UDESC, beneficiária de bolsa de doutorado Capes. Mestre em Poéticas da Cena: Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC) da ECO-UFRJ. Especialista em Gestão e Produção Cultural pela Fundação Getúlio Vargas. E-mail: matildewrublevski@hotmail.com.

A noção de dramaturgias de festa se trata de uma reflexão sobre propostas artísticas que produzem uma festividade enquanto forma de relação com o público, que por sua vez, atua como um participante, dentro das possibilidades de cada evento. Essa noção é concebida a partir de uma reunião de conceitos, de dramaturgia, festividade e ritual, responsáveis por dar corpo a um entendimento de engajamento coletivo e comunidades efêmeras. A experiência como espectadora participante nos espetáculos das Noites de Parangolé compõe este artigo para observar em um exemplo prático de que modo as construções teóricas e rituais articulam o acontecimento, explorando cada momento, desde a preparação até sua finalização.

Dramaturgias de festa enquanto noção

A ideia de dramaturgia que compõe a noção de dramaturgias de festa é construída através da reunião de conceitos e noções. Trata-se de um entendimento que não diz respeito a um texto escrito, mas a uma dramaturgia da cena, composta de ações, intenções e, sobretudo, propostas para serem realizadas coletivamente. Ao focar nas ações e nos atores, antes do que em uma dramaturgia do texto, vemos que Barba e Savarese (2012) trazem a ideia de trabalho das ações, “a maneira pela qual as ações agem é o enredo”, sendo que as ações dos atores são parte da dramaturgia dos componentes do palco (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 241). Atribui-se uma dialética entre rigidez e flexibilidade entre o texto e o palco respectivamente, no trabalho das ações. Assim, o que podemos observar é uma forma de se colocar diante de uma organização do pensamento sobre o lugar da dramaturgia e da ação, tendo em vista que essa organização traz não uma forma de distinção, mas um modo de vê-los num processo de aproximação e complementaridade.

Pavis (2008) apresenta uma articulação entre estética e ideologia, representando assim uma relação entre a cena e o mundo. A dramaturgia é baseada em uma análise sobre as ações, revelando os valores e pontos de vista que a atravessam, traçando paralelos entre a história desenvolvida e o nosso universo de referência. As escolhas permitem situar e explicitar as ambiguidades (estruturais e históricas) (PAVIS, 2008, p. 114). A dramaturgia também aparece como uma forma representativa do mundo tendo na relação com o público a conexão determinante que situa a intenção dramaturgicamente, entre os vínculos que

serão construídos, se a intenção é a reflexão, reprodução ou denúncia sobre uma determinada condição.

Nos estudos de Pavis, Barba e Savarese vemos que se mantém uma organização sobre a dramaturgia enquanto texto e as formas como as ações e demais elementos cênicos fazem parte dessa construção. Em suma, a dramaturgia enquanto texto não é relevante nesta pesquisa, no entanto, os autores apresentam desdobramentos importantes sobre o acontecimento cênico e sua relação com o contexto de cada proposta artística. No momento de relação com público, vemos um grau de imprevisibilidade e flexibilidade, assim, quando esses aspectos tomam proporções maiores, a perspectiva abordada e o discurso são colocados em evidência.

Em uma perspectiva que aproxima a noção de dramaturgia da ação cênica, Josette Féral (2015) traça um caminho, entre a ideia de texto performativo, texto espetacular e o texto como dramaturgia. A autora aponta o texto performático como um elemento indissociável da representação, condicionando sua existência ao acontecimento cênico, isto é, o texto não possui um sentido autônomo próprio, seu sentido e existência estão atrelados ao acontecimento. O texto, nesse caso, aparece como uma forma fragmentada, heterogênea e múltipla, onde seus sinais escritos, se existirem, não são fundamentais. Dentro deste panorama, os textos performativos não têm o mesmo grau de importância em suas diferentes formas de existência. A autora enfatiza a variação que existe dentro da noção de texto performático dependendo de como o texto é utilizado. A dramaturgia pode processar-se de modo fragmentado, heterogêneo e incompleto, sem linha narrativa, enquanto outros podem manter a linearidade dentro de um discurso cênico múltiplo.

Quando Féral (2015) aborda a ideia de texto espetacular, indica a relação que existe ao englobar à noção de texto a de texto performativo, gerando uma indissociabilidade entre o texto espetacular e os demais elementos da representação. Na noção de texto como dramaturgia, como é colocado pela autora, destaco alguns aspectos que compõem a relação com a prática artística. A simultaneidade como uma possibilidade de fazer emergir várias significações complexas que nascem do entrelaçamento de diferentes ações dramáticas. A complementaridade, modificando a relação hierárquica entre o texto e o palco. A síntese de várias compreensões coloca diferentes aspectos de uma ação em múltiplas facetas, criando um estranhamento no espectador e despertando seu interesse e julgamento crítico. Dessa forma, fornecendo ao espectador uma visão múltipla que não se

reduz a uma perspectiva única. A ideia de energia que alia o trabalho do ator nas ações físicas ao resultado da fricção, da resistência entre os termos opostos e complementares da dialética que confronta o texto e o palco, entra no aspecto da complementaridade, seja em seus tensionamentos ou paralelos, tornando essa reflexão relevante para pensar uma ideia de dramaturgia que atua na coexistência de diferentes perspectivas.

A forte relação que a dramaturgia pode estabelecer entre os elementos cênicos, dependendo do seu objetivo, ou ideia de finalidade, pode pender mais para algum aspecto em particular que os artistas escolham. Podemos destacar, através da reflexão de Sílvia Fernandes (2010), como a preferência por um ou mais tipos específicos de texto dependem de “fatores exteriores, como ideologias e estéticas dominantes, associados a questões ligadas ao percurso criativo do artista” (FERNANDES, 2010, p. 160). Uma possível compreensão é pensar que não se trata apenas de uma questão de preferência, mas que, dentro de uma proposta artística, são determinadas escolhas que compõem a construção da dramaturgia e que fazem parte de um discurso, de um posicionamento. A forma como a dramaturgia é concebida e compreendida está então conectada ao contexto sociopolítico e cultural, aos posicionamentos que os artistas têm sobre determinadas pautas. Se aproximar ou se afastar do público, por exemplo, são concepções muito distintas e conseqüentemente gera qualidades diferentes de relação, e o mais importante aqui: é uma escolha.

A ideia de dramaturgia deste estudo, não se encontra em um conceito integral posterior, mas na construção de um sentido, a partir da colocação de cada teórico, produzindo assim uma noção que se aproxima mais de propostas de relação coletiva do que de um texto prévio. No entanto, não se trata de uma exclusão do texto, mas outra forma de concebê-lo, não cabendo nesse pensamento um contorno concreto, que delimita o lugar exato de sua atuação. Essas características podem ser indicadas no olhar de Barba e Savarese (2012) sobre uma dramaturgia cujo foco está nas ações dos atores, anunciando o tensionamento entre o texto e o palco, numa relação que oscila entre a rigidez e flexibilidade. Se traçarmos um paralelo com Pavis (2008) que vincula a estética e ideologia para aproximar cena, mundo e vida, temos uma reflexão que diz respeito ao texto escrito, mas que podemos ver nesse movimento que extrapola o texto prévio para abarcar as ações e relações. Por outro lado, temos o texto performático que não se refere a uma dramaturgia escrita a priori, este conceito retira o sentido próprio da escrita do texto como algo

fundamental, contribuindo assim para definir uma dramaturgia que caminha na direção da ação, da relação com o público e com o acontecimento artístico. De modo que, quando Féral (2015) traz os aspectos da simultaneidade, complementaridade e da fricção, apesar da reflexão da autora dizer respeito à relação entre o texto e a cena, podemos traçar um paralelo que aproxima a noção de dramaturgia aos fatores exteriores, como os posicionamentos ideológicos e contextos sociopolíticos. Em outras palavras, estamos falando de uma dramaturgia que é estabelecida de modo inacabado, através de propostas de ações que visam uma relação com o outro, sendo então construída em um momento presente de relação entre artista e público.

A intenção do artista parece ganhar destaque no processo, diante da relação entre o acontecimento e a comunicação entre os elementos cênicos, pois a forma como o artista escolhe se relacionar com o público se caracteriza como uma proposta. Assim, como o público ao se relacionar com os elementos propostos acaba por refletir traços das suas perspectivas também. Nesse movimento que traz cada vez mais a prática da dramaturgia para o acontecimento cênico, uma noção de dramaturgia que desenvolvo, em específico para esta pesquisa, é abandonar o texto, para dar lugar a um roteiro composto por propostas de ações para serem realizadas coletivamente com o público, direcionando-o, mas mantendo um grau de abertura para possíveis interferências. A dramaturgia então, se aproximará de uma concepção mais ritualística, onde existe um roteiro a ser seguido, entretanto, ele não é determinante sobre os desdobramentos ou efeitos práticos que possam aparecer. A organização das ações é pensada para produzir um determinado impacto e/ou sugerir um direcionamento de problematização e reflexão.

A palavra dramaturgia aparece no plural, indicando que esta noção não pretende inscrever uma forma única que possibilita a criação de uma festa. Existem inúmeras formas de criar uma festa ou espetáculo-festa, a pluralidade é uma característica intrínseca para compreender a diversidade de propostas festivas. Dramaturgias de festa pretende indicar uma intenção de criar um acontecimento cênico festivo, em conjunto com o público que ocupa um lugar como participante. De um lado, o aspecto cênico traz uma herança de um modo de relação muito específico, que a princípio aparenta ser um direcionamento dos participantes. Do outro lado, a festa traz uma característica de imprevisibilidade, sendo atravessada o tempo todo por interferências criadas a partir da relação com os participantes.

Festa, encontro e ritual

Festa pode ser entendida como uma forma de lazer, desconectada do cotidiano. No entanto, a ação de festejar pode ter efeitos tanto potentes quanto irrelevantes. O que parece ser importante ressaltar é que a festa pode exprimir uma forma de relação determinante, na articulação e negociação do encontro. De modo a contribuir com essa construção teórica, foram escolhidos dois caminhos para abordar a noção de festa. O estudo de Patrícia Fagundes (2010), pensando a convivência da festa a partir de um cenário teatral, cujo olhar se volta para um entendimento de festa que foge da rigidez de identidades e dicotomias. A abordagem de Roberto DaMatta (1997) foca nos carnavais cariocas da segunda metade do século XX, mais precisamente no seu aspecto social, trazendo apontamentos relevantes sobre festividades. A interpretação do autor passa por um processo de diferenciação entre rituais formais e informais.

DaMatta não traz um conceito, mas resoluções baseadas nos ritos informais e fundadas na ideia da espontaneidade, da despersonalização e na quarentena da hierarquia (DAMATTA, 1997, p. 48). Na visão de Patrícia Fagundes (2010) festividade é uma forma de ver e conviver no mundo, sendo centrada em um ponto de vista sobre a existência, criação e relação. Assim, festividades seriam momentos de atravessamentos, questionamento e sobreposições dentro de uma dinâmica polissêmica (FAGUNDES, 2010, p. 34). Como afirma a autora, na festa não há uma linguagem artística específica, mas quando elaboramos a ideia de dramaturgias de festa, estamos intencionalmente aliando-a ao acontecimento cênico. Desse modo, a festividade aparece como posicionamento artístico que expressa um modo de convivência e coexistência em uma nova lógica.

Tomaremos o sujeito por “pessoa”, pensando que “o sujeito festivo só pode ser ‘pessoa’ porque não está atrelado a nenhuma identidade imutável, reconhece suas máscaras e suas possibilidades abertas de transformação” (FAGUNDES, 2010, p. 123 – tradução nossa)² que existe dentro de uma complexidade de atravessamentos, paradoxos e contradições. “De modo que a noção de pessoa, como ser múltiplo e fluído, capaz de romper os limites individuais e definir-se a partir da relação com a alteridade [...]” (FAGUNDES, 2010, p. 109 – tradução nossa)³, seja um caráter expressivo. Penso que não

² No original: “El sujeto festivo sólo puede ser ‘persona’ porque no está aferrado a ninguna identidad inmutable, reconoce sus máscaras y las posibilidades abiertas de transformación” (FAGUNDES, 2010, p. 123).

³ No original: “[...] de modo que la noción de persona, como ser múltiplo y fluido, capaz de romper los

são apenas as identidades que estejam abertas, mas a pessoa como um todo, suas perspectivas, crenças, hábitos, medos, podem ser colocados em pauta, em um processo crítico de questionamento, ou ainda apenas reflexivo.

Quando olhamos para o espetáculo e para a festa, podemos perceber uma característica em comum, mesmo que apareça de modos distintos em cada um, e que é um eixo central nessa construção: a provocação do encontro. Esse aspecto constitutivo da coletividade tensiona e movimentam os limites da individualidade, cuja reverberação pode ser expandida para um campo maior.

Nos definimos na relação com os demais, participamos em uma experiência comum que se inscreve em uma lógica relacional onde o sensível opera como um fator importante de sociabilidade. [...]. Assim como a perspectiva da festa não exclui a crítica e a reflexão, o encontro não é necessariamente um sacrifício: reivindicamos o prazer na vida e nas relações, como instrumento de resistência a toda imposição. (FAGUNDES, 2010, p. 140 - tradução nossa)⁴

O encontro é uma circunstância onde são enfatizadas as possibilidades de criação coletiva, expondo um posicionamento sobre a relação do artista com o público, assim como sobre lógicas sociopolíticas que desarticulam constituições comunitárias e priorizam uma trajetória individual. O encontro é trazido por DaMatta (1997) em diferentes termos, pois o autor se aprofunda mais no sentido da coletividade propiciada pelo carnaval. Dentro de um estado de “inversão entre os que fazem e os que olham” (DAMATTA, 1997, p. 141), contudo, podemos pensar ainda, em um movimento onde se transita entre esses dois limites.

O encontro evidencia a necessidade de uma profunda negociação nas relações, que pode gerar diferentes qualidades de coletividades e comunidades efêmeras. Cada desdobramento faz parte do encontro, seja a aproximação ou a recusa. Existe fortemente o caráter do prazer, mas não se trata necessariamente de um acontecimento harmonioso. Na verdade, o aspecto do embate faz parte da negociação, pois é preciso considerar as perspectivas, posicionamentos, história e afetos do outro. O encontro então é construído através de olhares, contatos e escutas, podendo provocar discordância, mas, o que é

límites individuales y definirse a partir de la relación con la alteridade [...]” (FAGUNDES, 2010, p. 109).

⁴ No original: “Nos definimos en la relación con los demás, participamos en una experiencia común que se inscribe en una lógica relacional donde lo sensible opera como un factor importante de sociabilidad. [...]. Así como la perspectiva festiva no excluye la crítica y la reflexión, el encuentro no es necesariamente un sacrificio: reivindicamos el placer en la vida y en las relaciones, como instrumento de resistencia a toda imposición” (FAGUNDES, 2010, p. 140).

interessante ressaltar nesse quesito é a possibilidade de estar aberto para a escuta e a troca sem necessariamente afirmar a posição do outro. Além de ser possível também o encontro de similaridades, ver a si mesmo no outro.

O caos é um elemento importante na associação das noções de encontro. É importante esclarecer que o caos não aparece aqui como em oposição à ordem, a ideia de caos traz complexidades que dizem respeito a um movimento de negociações e transformações. Assim, o caos ocupa um lugar fundamental na noção de dramaturgias de festa, sendo construída através da visão de Fagundes do que se define como festividade, em um “universo onde a destruição é compreendida como parte da criação, o azar e o imprevisível são aceitos, o processo é privilegiado, a dissonância, o dinâmico e o plural são admitidos como parte do fluxo da vida” (FAGUNDES, 2010, p. 97 – tradução nossa)⁵. Assim, o caos traz movimento, e uma deslocação constante, assimetricamente, entre a ordem e a desordem, ou, entre diferentes formas de relação, é um caminho de regeneração e reestruturação. Contudo, esse movimento acontece dentro de uma situação mediada por artistas, que lançam propostas relacionais que ao mesmo tempo que tensionam uma ordem anterior, podem estabelecer novas estruturas e organizações.

Uma característica importante do caos para as dramaturgias de festa é a oposição a uma diferenciação dicotômica rígida. Quando trazemos DaMatta para o debate, esse pensamento se torna um pouco contraditório, pois o autor, ao traçar sua análise, se baseia em diferenciações bastante dicotômicas. O entendimento entre os ritos formais e informais são relevantes, no entanto, é importante esclarecer que os limites colocados não são considerados aqui de forma estática. Primeiramente, por todas as possibilidades que continuam a aparecer dentro das dramaturgias de festa, mas também pelo seu aspecto complementar que enxerga características dos ritos formais entre os informais e vice-versa. De modo que as contradições e paradoxos são componentes que não devem ser suprimidos, mas abarcados em seus desdobramentos e complexidades.

Fagundes aponta o caos como algo que está além de uma forma de explicar a realidade, mas está dentro de uma reflexão associada a novos paradigmas através de um olhar que admite o turbulento, o instável e o paradoxal (FAGUNDES, 2010, p. 96). O paradigma que abraça a ideia de imprevisibilidade, da perturbação da ordem e da

⁵ No original: “[...] un universo donde la destrucción es comprendida como parte de la creación, el azar y lo imprevisible son aceptados, el proceso es privilegiado, la disonancia, lo dinámico y lo plural son admitidos como parte del flujo de la vida”

destruição como parte do processo de criação, vai de encontro com as dramaturgias que existem em uma pluralidade de formas e se colocam abertos ao risco e ao inesperado, pois não há como planejar cada ação, cada formação coletiva ou os níveis de engajamento. Em outras palavras, o caos como parte integrante da noção de dramaturgias de festa não propõe a desordem, mas a construção de novas ordens, novas conexões e possibilidades de comunidade. Desse modo, os paradoxos não são colocados de forma binária, excludente, mas como complementares.

A concepção de ritual tem um papel importante quando partimos do encontro e do caos. A vida está permeada por diversas formas de rituais, que, no campo da arte, conecta o fenômeno corpóreo, festivo e coletivo que, através de um poder transformador, pode fundar comunidades (FAGUNDES, 2010, p. 67). DaMatta aborda o ritual através de um contraponto ao cotidiano como um espaço especial em que o mundo cotidiano é rompido e se torna possível observar, discutir ou criticá-lo (DAMATTA, 1997, p. 137). Essa visão parece trazer a discussão para um lugar mais específico da festividade, onde “os rituais populares são ritos que objetivam o encontro, não a separação” (DAMATTA, 1997, p. 60). É importante salientar que, neste estudo, o ritual pode proporcionar uma experiência à parte, isto é, ele não está condicionado a todas as regras sociais de um tempo ou lugar. No entanto, não quer dizer que essas regras não existam, algumas são subvertidas, outras permanecem, assim como novas formas de hierarquias são estabelecidas. Nesse sentido, o ritual se estabelece através de experiências, traçando reconhecimentos e diferenças, cuja atuação a coloca como agentes formadores de comunidades efêmeras.

O processo de um ritual situa a estrutura das dramaturgias de festa, em que vemos um paralelo que traça um caminho entre a preparação, o contato com uma nova lógica de relação e o retorno à vida social. Esse paralelo traz o estudo de Victor Turner (1982) sobre as fases do ritual de passagem, a separação, a transição e integração, que estão relacionadas respectivamente aos estados *preliminal*, *liminal* e *posliminal*. Contudo, será aliado a esse pensamento a noção de ritual como um momento especial que é construído e programado através das formas de controle do sistema social, desenvolvido por Roberto DaMatta (1997). Apesar das diferenças, DaMatta trará um contraponto importante para aprofundar a noção de ritual.

Na perspectiva de Turner, a preparação possui um lugar de importância, correspondendo ao estado *preliminal*. Segundo Turner, a fase *preliminal* demarca um tempo

e espaço específicos (TURNER, 1982, p. 24). Nas dramaturgias de festa, o estado de preparação pode aparecer de diferentes formas. A questão não está na ação que é elaborada, mas na intenção que existe para ela, transformando-a, assim, em momento de separação da vida cotidiana, para iniciar uma vivência em uma nova lógica, ainda sem seu total conhecimento. Para a preparação é atribuído um momento proposto pelo artista em que o público deve se concentrar no tempo presente e pode vislumbrar alguns sinais sobre os acontecimentos que estão por vir. Este é um primeiro contato com a proposta estética, quando o público chega ao espaço e encontra os artistas e os elementos que foram preparados por eles, mas sem de fato iniciar o espetáculo.

A próxima etapa é o momento em que a composição das ações elabora uma dramaturgia que intenciona e enfatiza os aspectos coletivos da convivência. Esse momento corresponde ao estado *liminal* onde o sujeito atravessa um tempo de ambiguidade, como um limbo social (TURNER, 1982, p. 24), quando as regras sociais são suspensas, este é o lugar das transformações. Os ritos oferecem um momento dentro e fora do tempo e da estrutura social, evidenciando aos olhos, os vínculos sociais que ao deixar de existir se fragmenta em outros elos estruturais (TURNER, 1998, p. 103). Mesmo no texto de Turner já podemos ver indícios de que a suspensão das regras é algo mais complexo e menos delimitado. A finalização da festa e seu retorno à vida social também são partes relevantes, existindo como um propósito que se expande para além do acontecimento artístico. A fase posliminal do ritual, ao que Turner chama de integração, representa o retorno ao seu lugar na sociedade (TURNER, 1982, p. 24), o sujeito retorna transformado pelo ritual. “[...] nenhuma mudança de status pode estar envolvida, mas eles foram ritualmente preparados para uma série de mudanças na natureza das atividades culturais e ecológicas a serem realizadas e nas relações que terão com os outros [...]” (TURNER, 1982, p. 25)⁶. Contudo, consideramos aqui que a concepção de transformação não opera no sujeito sozinho de forma radical, ela existe no âmbito da preparação para novas relações, podendo haver ou não uma mudança no status social.

Diferente do que é colocado por Turner (1982) para o período *preliminal*, quando pensamos na noção de dramaturgias de festa especificamente, o processo vivido pelo público não acontece por um afastamento de uma condição social anterior, na verdade ela

⁶ No original: “[...] no change in status may be involved, but they have been ritually prepared for a whole series of changes in the nature of the cultural and ecological activities to be undertaken and of the relationships they will then have with others [...]”

é colocada no centro da questão, isto é, nenhuma condição social, econômica ou cultural prévia é abandonada. Por não se tratar de uma suspensão das normas sociais, mas de enfatizá-las, as estruturas sociais permanecem exatamente para serem alvos de questionamentos e subversões, para que esse processo aconteça às vistas do público e a partir das suas interferências e participação.

As dramaturgias de festa estão concentradas em propor novos vínculos e relações com os participantes, em uma configuração que é reconstruída a todo tempo, sendo atravessada por desejos e recusas. A experiência do participante, mesmo que de um simulacro de transformação, caracteriza o lugar essencial que a construção coletiva ocupa, sendo o encontro o ponto crucial deste momento. Portanto, a ideia de transformação não aparece como uma mudança que é concluída após o acontecimento. As dramaturgias de festa são operadas por uma intenção de tensionar, no âmbito sensitivo e crítico, as relações, de modo que a fase *posliminal* exista para causar uma inquietação e estranhamento sobre as lógicas hegemônicas.

Desse modo, quando olhamos para a perspectiva de Roberto DaMatta sobre rito, a ideia de afastamento das regras e hierarquias sociais, assim como de transformação não se aplicam da mesma forma. O próprio entendimento de rito se diferencia ao considerar que a vida social como um todo é ritualizada através de símbolos e costumes, então, “todas as ações sociais são realmente atos rituais ou atos passíveis de uma ritualização” (DAMATTA, 1997, p. 72). O autor traça uma aproximação, quase não diferenciando o tempo cotidiano e o tempo do ritual, assumindo algum radicalismo ao não ver qualquer distinção, pois ambos seriam concebidos a partir de convenções arbitrárias, não havendo uma mudança essencial entre a relação com o mundo diário e o universo dos ritos (DAMATTA, 1997, p. 72). Essa relação entre o afastamento das normas sociais vigentes de Turner e a aproximação do mundo cotidiano de DaMatta, juntas, trazem o movimento que existe no tempo das dramaturgias de festa. Essas características que se diferenciam tão fundamentalmente existem simultaneamente nesse caso, elas não são excludentes e têm um papel complementar. Essa oscilação abriga o tensionamento entre a experiência em uma nova lógica social e a vida cotidiana.

Quando DaMatta afirma que o mundo do ritual é composto por oposições e conexões, subtraindo ou enfatizando algum elemento da vida social, podemos tomar essa afirmação pensando que as dramaturgias de festa fazem parte de um discurso sobre um

tipo de participação do público. “É nesse processo que ‘as coisas do mundo’ adquirem um sentido diferente e podem exprimir mais do que aquilo que exprimem no seu contexto normal. O universo do ritual é o mundo do efetivamente arbitrário e do puramente ideológico” (DAMATTA, 1997, p. 77). O outro sentido que é procurado aqui diz respeito a um discurso que é estabelecido através de escolhas e do percurso dos artistas sobre o fazer coletivo e a potência da festa no processo de engajamento.

Discurso e posicionamento

Dramaturgias de festa é uma escolha que tenciona a criação de comunidades efêmeras, isto é, a identificação do encontro como um modo de criar o reconhecimento dentro do âmbito coletivo e as implicações das escolhas sobre as ações que são propostas. Podemos entender essa rede de relações através do conceito de *communitas* trazido por Turner que diferencia a sociedade como um sistema estruturado, hierárquico através de posições político-jurídico-econômicas, enquanto a *communitas*, que surge da fase *liminal* do ritual como uma ideia de comunhão sem estrutura ou rudemente estruturada (TURNER, 1998, p. 103). No caso das dramaturgias de festa, estamos tratando de uma estrutura permeável, sujeita a atravessamentos constantes, cuja existência possui o importante papel de condução do trabalho. A autoridade é vista não de forma hierárquica, mas na diferença entre propositor e participante. Quando o público vai a um espetáculo, a referência base é que ele vai se deparar com uma proposta estética relacional estruturada e, a partir desse contato, pode se posicionar através de aproximações e afastamentos. Sendo assim, as posições de proponente e participante não são fixas, as pessoas são deslocadas entre esses limites de acordo com suas escolhas e posicionamentos diante das ações que são propostas.

Por se tratar de uma noção com estruturas flexíveis e permeáveis, que através de elementos da festa, como o encontro, o caos, a pluralidade de pessoas em suas identidades e singularidades, essa forma de pensamento artístico concentrado pode ser vista como um discurso. O posicionamento se refere à renovação das experiências estéticas, a ênfase social para uma trajetória predominantemente individual e a pesquisa e redescobertas de novas formas de potência do movimento coletivo. O retorno à vida social é parte das dramaturgias de festa, pois o discurso diz respeito a essa experiência coletiva aberta para

atravessamentos mais diretos cuja reverberação ultrapassa o acontecimento cênico. Turner afirma que a *communitas* se trata de produtos que provêm das faculdades intrínsecas, incluindo a racionalidade, a violação e a memória, aspectos que são desenvolvidas nas experiências da vida em sociedade (TURNER, 1998, p. 134 - tradução nossa)⁷. A *communitas* não estar livre de todas as restrições culturais é um ponto bastante relevante e podemos ver certa similaridade na perspectiva de DaMatta que vê o estudo dos rituais como uma maneira de pesquisar como os elementos do mundo social podem ser transformados em símbolos, permitindo assim engendrar um momento especial em contextos específicos (TURNER, 1997, p. 76). Assim, o momento da *communitas*, ou como chamo aqui, comunidades efêmeras, fazem parte da relação entre o simbólico e a vida cotidiana, sendo o contexto social, político, econômico e cultural em que ela se encontra parte desse processo.

Esse processo, desde a percepção de uma nova ordenação do espaço, do tempo, da autonomia e das relações, está condicionado a duas instâncias. Primeiro, há um reconhecimento da proposta e das relações que são ofertadas, tendo em vista que cada corpo e cada história é composto por um curso diferente, serão delineadas semelhanças e distinções entre esses dois mundos. Após esse entendimento a experiência ganha protagonismo, pois é necessário que cada participante prove e vivencie os limites dessa autonomia. Existe um processo racional de entendimento, mas ele não acontece apenas no intelecto, ele existe também no corpo, isto é, há um movimento que perpassa a noção do pertencimento sobre o acontecimento, como cada resposta e cada ação impacta a construção coletiva. De modo que cada participante precise tomar uma decisão e escolher como deve ser a sua participação, independentemente de como ela for, será um meio de se posicionar criticamente. Então, de fato existe um âmbito instintivo que é acionado, no entanto essa não é a parte principal, mas sim a reunião entre os impulsos que são construídos culturalmente, do mesmo modo como Turner coloca que a *communitas* é produzida a partir das faculdades intrínsecas que abarcam suas memórias, seus desejos, seus limites, suas compreensões sobre o mundo, enfim, toda a sua construção social.

⁷ No original: "No cabe duda de que, a través de estos procesos, se liberan energías instintivas, pero en la actualidad me inclino a pensar que la *communitas* no es tan sólo el producto de impulsos biológicamente heredados y libres de todas traba cultural, sino que se trata más bien del producto de facultades intrínsecas del hombre, entre las que se incluyen la racionalidad, la violición y la memoria, que se desarrollan con la experiencia de la vida en sociedad [...]"

Assim, os processos de articulação de seres singulares são negociados entre os limites dessa autonomia e as possibilidades de posicionamento.

Observamos que um ponto central das dramaturgias de festa é controverter as hierarquias pré-existentes no campo do espetáculo, mas não as abolir. De modo que o espectador possa participar ativamente dessa subversão, colocando-se, através da participação, de forma autônoma e coletiva ao mesmo tempo. Este é um modo de refletir sobre as formas de posicionamento crítico, através de experiências que são vividas, que trocam toques, convites e olhares. Roberto Damatta afirma a relevância da festa como ritos em sociedades, complexas, modernas e individualistas e sua representação coletiva, indicando como essa reunião de diferenças pode representar toda a coletividade e auxiliar a construir, vivenciar e perceber o universo social (DAMATTA, 1997, p. 32). De fato, “toda a coletividade” deve ser entendida aqui em um sentido fragmentado, são coletivos, movimentos e identidades, e não como um entendimento geral representativo de toda a sociedade. A resposta social e coletiva é uma resposta que marca individualidades do que aparece como cultura, valores, ideologia (DAMATTA, 1997, p. 38). Assim, ao compreender dramaturgias de festa como uma noção composta pela criação de um roteiro de ações que estão não apenas abertas a interferência, como também necessitam exatamente da participação e do posicionamento do outro para existir enquanto festa e construção coletiva, percebemos que essa noção se trata de um discurso que enuncia reflexões sobre uma sociedade pautada em trajetórias individuais. Deve-se acrescentar, por fim, que as dramaturgias de festa têm vários discursos internos que dizem respeito à especificidade de cada trabalho e de cada contexto, contudo, há um propósito-base em comum que se deve procurar estabelecer, o reconhecimento e a formação de comunidades efêmeras.

Noites de Parangolé

Este evento é um exemplo em que podemos observar muitos aspectos de dramaturgias de festa. Ele existe enquanto números autônomos, organizados dentro de um roteiro que parece planejar diferentes momentos de um mesmo espetáculo. Através de um breve relato da experiência da autora deste artigo, que ao se colocar como espectadora participante enfaticamente traz ao texto detalhes que revelam escolhas e posicionamentos.

Existem muitas formas de participação nas dramaturgias de festa, assim, este relato procura mostrar os componentes que foram trazidos pela proposta dos artistas. Poderemos observar o momento da preparação com a recepção do público e seu tempo de experimentar as possibilidades do espaço, encontrar conhecidos e estabelecer certa familiaridade com a proposta, onde o público circula pelo espaço, intervém e vai sendo gradativamente conduzido a uma implosão da cena através da festa. As Noites de Parangolé são realizadas pelo grupo Teatro de Anônimo e acontecem desde 2008, uma vez ao mês, na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. Ele é intitulado como espetáculo-festa-cabaré de variedade e mistura propostas de circo, de humor e teatro popular, através de uma estrutura central que é repetida enquanto formato, ao passo que as temáticas são sempre diferentes. Possui um caráter festivo como elemento central, e ao considerar este caso um exemplo de dramaturgias de festa, poderemos observar as características apontadas anteriormente.

A preparação como público para essas noites envolvia uma dedicação em estar arrumado para a festa e para encontrar os amigos. As portas do espaço são abertas antes do evento propriamente iniciar, porém, quando entro, vejo luzes coloridas que ambientam o grande salão. O palco ao fundo está todo preparado com adereços ou instrumentos. As mesas e cadeiras de bar estão espalhadas e as pessoas, ao mesmo tempo que buscam bebidas e petiscos no bar, estão se posicionando pelos espaços. A música toca muito alto, sendo a anfitriã da noite. Contudo, vejo nesse momento que estamos todos sendo acolhidos e imergidos em uma preparação que sugere o tom da dinâmica que está sendo construída de modo que, quando as pessoas chegam e se acomodam nas cadeiras, não é um corpo que aguarda uma peça, mas é um corpo que está em um bar, falando alto, e percorrendo o salão. Enquanto esperamos, conversamos, comemos, bebemos, não há espaço para a pressa, pois não é um tempo de espera, é tempo de encontrar pessoas e experimentar a ocupação do seu corpo nesse espaço específico. Quando a voz do anfitrião rompe o costumeiro ruído, a atenção do público é captada e dividida entre as conversas e encontros que continuam a acontecer. Desse modo, somos convidados a iniciar juntos aquele acontecimento. O espaço é demarcado, as pessoas são instruídas a evitar o corredor central que corta o salão, pois ali acontecerão cenas e acrobacias. A noite é organizada entre números de circo, teatro, vídeos, danças, bandas ao vivo e performances variadas, que são realizadas pelo grupo e por artistas convidados que se renovam a cada mês. Nas

diversas vezes em que estive presente, tanto no ano de 2012 quanto 2019 pude notar uma organização festiva que se repetia, independente do tema da noite.

Enquanto assistia aos números, sentada na minha cadeira de madeira dobrável e dando goles na minha cerveja, percebia que existia um movimento constante do público em volta. Não havia intervalos. As pessoas circulavam entre as mesas, se dirigiam ao balcão do bar para buscar alguma bebida, iam ao banheiro, conversavam entre si assuntos cotidianos e sobre as cenas. Mesmo com o espetáculo tendo um destaque na atenção do público, essa mesma atenção era fragmentada entre todo o movimento em volta. Pessoas gritavam para as cenas, com comentários ou com manifestações políticas, interrompendo os atores. Por ter uma rotatividade de temas, as apresentações acabam aderindo a alguns assuntos pertinentes na mídia ou em um momento político específico. Por vezes, como um teatro de revista, em que notícias são comentadas, em outras vezes como intervenções declaradamente políticas, como é o caso da uma cena cômica feita pela atriz Shirley Britto, que foi interrompida pela própria atriz para falar sobre a morte por homofobia do produtor cultural Adriano Cor, no Rio de Janeiro. Podemos ver também em uma cena em que o ator Fábio Freitas traz a personagem Glória, que desce dos céus, fazendo referência à ideia de glorificação de determinadas religiões, através da cena cômica, o ator ironiza alguns cultos e pede pela “queima” em função de diversas causas sociais.

Quando os números terminavam, o público parecia ser conduzido pelos atores cantando e dançando no centro do salão. Quando percebíamos, já estávamos de pé e as pessoas em volta já estavam dançando, aplaudindo e cantando. A partir desse momento a festa seguia seu rumo, sem direcionamentos, controle ou cenas. Algumas pessoas iam embora quando essa parte da festa começava, outras levantavam prontamente e se direcionavam para o centro. O espetáculo parecia sempre ir em um crescente até implodir por todo o público, como em um extravasamento. Os números e a festa, parecem ser duas partes distintas de uma mesma coisa. Sua finalização acontece em tempos diferentes para cada um. Quando decidimos deixar a festa, saímos para a rua levando algumas cenas e sensações na memória e esquecendo outras tantas.

Se pensarmos na noção de dramaturgias de festa, podemos observar uma forma de estrutura que é repetida, ou feita de um modo muito similar, abarcando a ideia de uma preparação entre as pessoas do público, enquanto grupo, se encontrando, e entre o público, o espaço e seus elementos. Esse momento estabelece um espaço e tempo que

difere o estado de atenção cotidiano com o estado de atenção e convivência que é proposto. No que diz respeito ao processo de reconhecimento, tentamos entender a disposição das mesas, do palco, do corredor central como espaço livre e a timidez inicial em circular, bem como as horas que passamos aguardando o anfitrião dar início, nos torna mais próximos dos rostos que vemos em volta e do espaço em geral. Este tempo que é construído coletivamente entre participantes e proponentes e segue em oscilações de convivência, negociações, interrupções e demandas coletivas e individuais. Por fim, o retorno à vida social, que parece ter a intenção de causar inquietações sobre os afetos, as relações e a lógicas hegemônicas.

Considerações finais - Noites de Parangolé em dramaturgias de festa

A criação de um espaço e dinâmica de festa como uma escolha específica é uma proposta de encontro e relação como um posicionamento, onde o âmbito festivo expressa um modo de estar juntos. A negociação entre o prazer e o tensionamento está presente quando observamos que existe uma simultaneidade entre os desejos individuais e as articulações possíveis enquanto público – como é possível observar na interrupção de um ator quando um participante fala alto, demonstrando que os atravessamentos acontecem a partir da elaboração de diferentes perspectivas sobre uma mesma proposta. Estes momentos são compostos de ações coletivas construídas e reconstruídas a todo tempo, desde o momento em que o público começa a ocupar o espaço, em um estado que abarca a ordem e a desordem ao mesmo tempo.

A participação do público oscila entre observar e por vezes interferir e participar diretamente. O que permanece nesse caso é a relação entre a temática e o uso de elementos festivos que parece trazer um envolvimento muito significativo com o público. Percebemos isso através de um corpo que aparentemente está fora da cena e parado, mas não está estático, ele habita uma reflexão que pode ser reverberada para além do intelecto, abarcando assim uma possibilidade de posicionamento crítico direto no acontecimento. Quando os ideais e posicionamentos dos artistas são colocados em cena, ao abordar temáticas políticas, através da comicidade e de uma proposta caótica e barulhenta de festa, existe uma margem para escolha no modo como o participante quer se relacionar com a cena ou com o evento em geral. Essa margem pode refletir uma relação que concorda ou

não com o que está sendo colocado, que sugere um estranhamento ou resistência, seja na aproximação física e/ou no conteúdo das cenas. Porém, esse pensamento reflete mais além, ele coloca em evidência algumas lógicas de relação anteriores, seja no caso artístico teatral entre ator e público ou no modo de se colocar como participante de uma experiência em que as escolhas têm um afeto direto no coletivo, enquanto uma comunidade efêmera.

O tensionamento do encontro faz parte das especificidades que dizem respeito à reunião de perspectivas diferentes. Quando Patrícia Fagundes afirma que “a festividade se compõe como exercício de convivência de heterogêneos celebrando a colorida polissemia da existência” (FAGUNDES, 2010, p. 78 - tradução nossa)⁸, não se trata de uma convivência harmoniosa, mas trata-se de uma intensa negociação entre os desejos e afetos individuais e o movimento e a construção coletiva. Mesmo quando DaMatta afirma que os “eventos dominados pela brincadeira, diversão e/ou licença, ou seja, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora” (DAMATTA, 1997, p. 49), essa liberdade está colocando um âmbito coletivo, portanto sujeita a um choque e uma intensa negociação. De fato, esse exercício é feito diariamente no cotidiano, porém, quando uma ação como essa é destacada do cotidiano e é intencionalmente provocada, suas nuances parecem ganhar novos contornos, talvez mais evidentes. Portanto, podemos ver novamente que a complementaridade é um aspecto recorrente nesta pesquisa, não apenas no campo teórico, como também na própria abordagem dos autores. Assim, é nesse embate que vemos surgir processos expressivos de alteridade e pertencimento.

Ao considerar as dramaturgias de festa um disparador crítico de participação política, estou pensando nas relações que ocorrem nesse acontecimento, como suas possibilidades de participação e composição provocam a criação de um espaço-tempo únicos em que a construção de uma cena ou ação acontece potencialmente na especificidade de uma formação coletiva. A ideia de dramaturgia que se busca aqui não pretende ser aprofundada nas particularidades individuais, mas sim na percepção do comum, em sua potência política do encontro, da coletividade, de uma multidão ou de uma aglomeração no âmbito da festa. Esse processo não segue uma composição ideal e nem mesmo deve ser tomado desta forma. Existem muitos exemplos que demonstram a

⁸ No original: “La festividad se compone como ejercicio de convivencia de heterogéneos, celebrando la colorida polissemia de la existencia”.

variedade com que é possível trabalhar a noção de dramaturgias de festa e como o aspecto do encontro aparece e articula referências prévias que dizem respeito ao contexto sociopolítico. No entanto, não há intenção de construir uma compreensão plena sobre estes desdobramentos devido à pluralidade que existe nas manifestações de dramaturgias de festa.

Dentre muitos aspectos relevantes que sobressaem ao pensar em Noite de Parangolé através da noção de dramaturgias de festa é o paralelo que é possível fazer sobre como estabelecer um movimento coletivo, abarcando suas contradições, elementos caóticos e as formas de engajamento que foram utilizadas como estratégias. Elas fazem parte de um recurso dramático, pois diz respeito à construção artística do discurso. Esta é uma forma de pensar a dramaturgia tendo como foco a participação do público. Apesar dessa noção ter especificidades em relação à qualidade do encontro e a uma base ritual, sua utilização acontece de formas diferentes, dependendo da intenção do artista. Assim, dramaturgias de festa não se trata de uma noção limitadora, mas de um ponto de partida em que é possível explorar propostas distintas.

Referências

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FAGUNDES, Patrícia. **La ética de la festividad en la creación escénica**. Madrid, Espanha, 2010.
- FÉRAL, Josette. **Além do limite: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: Performing Arts Journal Press, 1982.
- TURNER, Victor. **El proceso ritual**. Madrid: Taurus, 1998.

Submetido em: 08 nov. 2021 | Aprovado em: 14 fev. 2022



As ilusões perdidas da modernização: breve leitura de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos

Modernization's lost illusions: a brief reading of *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos

Roberto F. do Nascimento Jr.¹

Resumo

Neste artigo, empenhamo-nos em uma breve leitura de *Dois perdidos numa noite suja*, peça em dois atos de Plínio Marcos, escrita e encenada pela primeira vez em 1966. Apostamos estar cifrado neste cenário intimista e individualista de um quarto com dois hóspedes "perdidos" as frustrações e as ilusões perdidas de uma modernização conservadora. Nosso estudo terá três focos principais: 1) a "camaradagem violenta", vislumbrada através de diálogos curtos e incisivos, que estabelece uma hierarquia vertiginosa e frágil entre as personagens; 2) a intersubjetividade marcada pelas chacotas e desafios chauvinistas, todas com foco na sexualidade do outro, criando uma dinâmica entre "ser" e "parecer"; e 3) os desejos frustrados concentrados não só nas falas, mas também, por meio da economia da peça, nos objetos de cena, como os sapatos, a gaita, a flauta e a arma.

Palavras-chave: Dramaturgia. Sexualidade. Alteridade.

Abstract

In this article, our goal is to briefly analyse *Dois perdidos numa noite suja*, a two-act play by Plínio Marcos, written and staged for the first time in 1966. We believe that the frustrations and the lost illusions of a conservative modernization is ciphered in this intimate and individualistic scenario of a room with two "lost" guests. In our study, we will focus on three main points: 1) the "violent comradeship", envisioned through short and incisive dialogues which establishes a vertiginous and fragile hierarchy between the characters; 2) the intersubjectivity symbolized by chauvinist jokes and challenges, all of these focused on the other's sexuality, creating a dynamic between "being" and "acting"; and 3) the frustrated desires identified not only in the dialogues but also through the economy of the play in its objects such as: the pair of shoes, the harmonica, the flute and the gun.

Keywords: Dramaturgy. Sexuality. Otherness.

¹ Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa na área de estudos culturais e literatura e outras artes. E-mail: robertofreire06@gmail.com.

Introdução

As décadas de 1950 e 1960 foram extremamente fecundas para a produção cultural no Brasil, apesar da censura constante. Tratando-se de dramaturgia, um dos maiores destaques foi Plínio Marcos (1935-1999), escritor, jornalista e diretor de teatro. A obra de Marcos é considerada um ponto culminante para a dramaturgia brasileira, apresentando uma perspectiva distinta de seus contemporâneos. Para nosso estudo, selecionamos a peça *Dois perdidos numa noite suja*, de 1966, escrita e dirigida pelo próprio dramaturgo. Neste artigo, por meio de uma leitura crítica da peça, pretendemos analisar como a obra figura três aspectos complexos da sociabilidade de determinada parcela da classe trabalhadora dos anos 1960, a saber: a relação intersubjetiva entre as personagens, oscilando entre a camaradagem e a violência; a conturbada relação com a sexualidade, ancorada na demonstração da “macheza” e da virilidade; e a expressão frustrada de desejos e esperanças que, acreditamos, também é expressão coletiva. Além do texto dramático, utilizaremos como base para nossa análise textos históricos sobre o período pré-64 e suas disputas políticas, bem como artigos sobre a produção teatral da mesma época. Nosso método de análise é focado numa interpretação das formas e dos materiais da peça, isto é, como é composta a interação entre as personagens, por meio do diálogo, e sua relação com os objetos em cena.

Maldito silêncio

A obra de Plínio Marcos demonstrou-se “maldita” desde sua estreia nos palcos como autor em 1959 com *Barrela*, proibida pela censura logo após sua primeira apresentação. Pujantes, violentos e com uma qualidade estética concentrada na economia dos gestos, materiais e tipos que, com poucas palavras, revelam o que há de mais oculto e obscuro do Brasil profundo, os textos de Marcos testemunham o destino histórico de um país que assistia a interrupção violenta dos esperançosos anos de industrialização durante o governo JK, acompanhados de perto com um excitante e fervilhante cadinho cultural da bossa-nova e do cinema novo (ZANOTTO, 2009, p. 5). E não fez isso do centro, mas das margens: em sua galeria de personagens povoam estivadores, vagabundos, prostitutas, michês, cafetões, assaltantes, presidiários, homossexuais, lésbicas, pedintes, bêbados,

policiais corruptos, viciados, trambiqueiros de toda a sorte, etc. Enfim, tais personagens marginalizados pela situação de subemprego ou pela sexualidade não tinham lugar, seja na “utopia” nacional-desenvolvimentista do “país do futuro”, seja na própria dramaturgia brasileira da época, fixada na idealização de operários urbanos (ZANOTTO, 2009, p. 8). Obviamente, ao dar voz e vida estética riquíssima à escória invisível do país, àqueles que “sequer são personagens do lumpezinato brechtiano que ao menos sabiam da própria abjeção, mas os marginais mais absolutos, aqueles que não têm voz nem vez” (ZANOTTO, 2009, p. 9), Marcos tornou-se um dos principais focos da censura, antes e após 1968. Mas o autor não encontrou resistência somente dos militares e da direita: por não se adequar a determinadas imposições do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e por manter uma estética divergente da adotada pelo teatro político “oficial”, muito influenciado também pela cartilha ideológica do chamado “realismo socialista”, o dramaturgo manteve uma relação conflituosa com certos setores da esquerda.

Baseada em *O terror de Roma*, conto de Alberto Moravia com o qual Marcos teve contato em Porto Alegre por ocasião de uma tentativa recusada de adaptação para teleteatro (MENDES, 2009, p. 5), *Dois perdidos numa noite suja* encena os encontros entre dois companheiros, Tonho e Paco, que dividem o mesmo quarto em uma hospedaria barata. Entre os diálogos curtos, porém significativos, tomamos conhecimento da rotina das duas personagens: a dura vida de estivador em um mercado simples; os desentendimentos e o desfecho violento entre os colegas de trabalho; a dificuldade constante de se galgar os primeiros degraus dos parques privilégios do proletariado urbano. Ao mesmo tempo, também nos é revelado, em alguns momentos, suas lembranças e desejos: a saudade do retirante que busca novas oportunidades nos centros urbanos; a crença na ascensão social através do ensino formal básico; o sonho de uma vida cigana como músico mambembe, aquele que sobrevive por meio da sua própria arte. Entretanto, o que a noite suja lhes entrega é o outro lado da moeda, o pesadelo: conflitos, violência, loucura e morte.

Toda a ação da peça acontece dentro de “um quarto de hospedaria de última categoria” cuja mobília é formada por “duas camas bem velhas” e “caixotes improvisando cadeiras” e, como decoração, encontram-se colados nas paredes “recortes, fotografias de futebol e de mulheres nuas” (MARCOS, 2012, p. 36). O fato de as personagens estarem alojadas em uma hospedaria de baixa qualidade é um demonstrativo da situação de

errantes, impossibilitados de se fixarem em um local, o que faz jus ao título de “perdidos”. Também é interessante notar como o ambiente de trabalho (isto é, o espaço coletivo) invade a hospedaria (ou seja, o espaço privado), visto que são os caixotes, provavelmente provenientes dos caminhões descarregados no mercado, que servem de móveis improvisados. Sendo assim, já na apresentação do cenário temos uma amostra de como o coletivo e o privado se interconectam na peça. Por fim, vale a pena destacar os recortes de times de futebol e mulheres nuas que dão contorno às personalidades de Tonho e Paco, já que tais figuras estão associadas ao “mundo masculino” e à demonstração de um determinado tipo social de masculinidade virulenta.

Trocando em miúdos, a peça encena a “descida aos infernos”, como resume Zanotto (2009, p. 9), num conflito “agudíssimo desde a primeira cena, beirando o insuportável no desenlace que é sempre brutal e acelerado”. A relação conflituosa entre Tonho e Paco é marcada desde o primeiro encontro das personagens em cena. A despeito dos avisos do companheiro, Paco continua tocando (muito mal) a sua gaita até que o desentendimento torna-se violência física:

TONHO. Só quero dormir.

PACO. Então pára de berrar e dorme.

TONHO. Está bem. Mas não se meta a fazer barulho. (*Tonho volta para sua cama, Paco recomeça a tocar.*) Pára com essa música estúpida! Não entendeu que eu quero silêncio?

PACO. E daí? Você não manda.

TONHO. Quer encrenca? Vai ter! Se soprar mais uma vez essa droga, vou quebrar essa porcaria.

PACO. Estou morrendo de medo.

TONHO. Se duvida, toca esse troço. (*Paco sopra a gaita, Tonho pula sobre Paco. Os dois lutam com violência. Tonho leva vantagem e tira a gaita de Paco.*)

PACO. Filho-da-puta!

TONHO. Avisei, não escutou, se deu mal. (MARCOS, 2012, p. 36)

O diálogo é curto, marcado com frases simples e diretas. Quase todas possuem um tom imperativo, mesmo aquelas que se assemelham a um pedido. Os dois procuram saber quem tem a palavra final, quem é o superior na hierarquia do quarto. Visto que o diálogo não leva a lugar nenhum, é com a violência que se decide quem manda. É curioso notar que, ao contrário dos fundamentos da “dramática pura”², este diálogo de abertura é ele mesmo circular e sem sentido, como uma conversa de surdos, no qual o conflito latente

² Referimo-nos ao que Anatol Rosenfeld chama de “traços estilísticos fundamentais da obra dramática pura”. Sobre o diálogo, o autor aponta que, no drama, ele “move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrecchoque das intenções” (ROSENFELD, 2014. p.34).

estala e se manifesta em agressão. É, no mínimo, curioso que, logo na abertura da peça, um dos primeiros pedidos da personagem seja o silêncio (“não entendeu que eu quero silêncio?”).

Quando não irrompe como violência física, estala como violência verbal ou como berros e lamentações:

TONHO. Ladrão sujo!
PACO. Eu não roubei.
TONHO. Ladrão mentiroso!
PACO. Não roubei! Não roubei!
TONHO. Confessa logo, canalha!
PACO. (*Bem nervoso*) – Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei!
(*Começa a chorar.*) Não roubei! Poxa, nunca fui ladrão! Nunca roubei nada!
Juro! Juro! Juro que não roubei! Juro!
TONHO. (*Gritando*) – Pára com isso!
PACO. Eu não roubei.
TONHO. Está bem! Está bem! Mas fecha esse berreiro. (*Paco pára de chorar e começa a rir.*)
PACO. Você sabe que eu não afanei nada.
TONHO. Sei lá. (MARCOS, 2012, p. 37)

Aqui, o diálogo é marcado por repetições que se aglutinam e ganham densidade até se manifestarem em choro e lamento. Sob a acusação reiterada de Tonho, Paco começa a chorar e a repetir incessantemente as mesmas frases. É com os gritos de Tonho que Paco para de chorar e, repentinamente, desata a rir, uma mudança tão súbita que nos surpreende. Por fim, o diálogo se encerra com o lacônico “sei lá” de Tonho, voltando novamente ao início. Sem acúmulo de experiência ou concatenação de ações, a comunicação é tão perdida quanto as próprias personagens.

No entanto, se há pouco Tonho havia estabelecido sua superioridade por meio da força física, ela é facilmente revertida através da chacota de Paco. Agora, é o primeiro que berra e lamenta:

PACO. Você tem um sapato velho, todo jogado-fora e inveja o meu, bacana paca.
TONHO. Eu, não.
PACO. Invejoso! [...] (*Gargalhada*) – Por isso é que você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomina.*) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*Anda com pose.*) Daí um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalo é furado, ele queima o pé e cai da panca. (*Paco pega seu pé e finge que assopra.*) Ai! Ai! Ai! (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando.*)

TONHO. (*Bravo*) Chega! (*Paco aponta a cara de Tonho e estoura de tanto rir.*)
Pára com isso, Paco! (*Paco continua a rir. Tonho pula sobre ele e, com fúria, dá violentos socos na cara de Paco. Este ainda ri. Depois, perde as forças e pára; Tonho continua batendo. Por fim, pára, cansado. Ofegante, volta pra sua cama.*)
(MARCOS, 2012, p. 38)

Mais uma vez estoura a violência e é Tonho, novamente, quem bate em Paco. Repete-se o que vimos na abertura, mostrando que a hierarquia estabelecida entre as personagens é tão frágil quanto a estrutura dos móveis improvisados no quarto. A todo o momento, um testa o outro e a vítima passa a ser agressor em poucas palavras. Se Tonho toma a gaita de Paco, demonstrando sua superioridade física, o deboche deste sobre a revelada inveja daquele nos mostra a fragilidade emocional de Tonho. Se este é superior na força física, o outro possui o poder da palavra e da pantomima. Mas é como se um desejasse o que o outro possui, sem que isso seja mencionado diretamente. Estabelece-se, assim, uma espécie de companheirismo violento, no qual um precisa do outro, seja para sentir-se superior, seja porque, na atual situação, melhor dividir um quarto numa hospedaria de última categoria que dormir na rua.

Em uma situação de poucos recursos, onde nada sobra e tudo falta, um lugar onde o equilíbrio é extremamente delicado, basta um pequeno objeto, como um par de sapatos ou uma gaita, para que o conflito latente e sufocante rache a fina película forrada com fotos de times de futebol e mulheres nuas. São nessas tênues imagens de esperança que se agarram as personagens, com o intuito de escapar da noite suja que os persegue. Não por acaso, Rosenfeld (1969, p. 319³ apud PRADO, 1996, p. 104) comparou as peças de Marcos e as de outros dramaturgos da mesma “geração de 68” com *The zoo story*, de Edward Albee, revelando que em sua estrutura básica há

duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra mais ‘quadrada’, de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade ‘burguesa’ embora não pertença necessariamente à classe burguesa. Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivada de palavras [...] avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo. (ROSENFELD (1969, p. 319⁴ apud PRADO, 1996, p. 104)

³ ROSENFELD, A. O teatro brasileiro atual. *Comentário*, n, 4, v. 10, 1969.

⁴ Idem.

Dado que a estabilidade material e a liberdade econômica lhes são constantemente negadas, as personagens apostam suas fichas em outro lugar-comum, tão frágil quanto o primeiro: a masculinidade agressiva.

Homem que é homem?

Na abertura do segundo quadro, a hierarquia é mais uma vez desafiada por um personagem que, embora nunca apareça em cena, é constantemente citado:

PACO. Eu quero te dar um aviso. [...]
TONHO. O que você quer me avisar?
PACO. O que o negrão mandou te avisar, poxa.
TONHO. Que negrão?
PACO. Que negrão! Aquele lá do mercado.
TONHO. Como vou saber quem é? Lá tem muitos negrões.
PACO. Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher pra alisar o cabelo.
TONHO. O que ele quer comigo?
PACO. Ele mandou avisar que vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar.
TONHO. Mas o que eu fiz pra ele?
PACO. Sei lá! Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não agüenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros. (MARCOS, 2012, p. 40)

Geralmente, é pela boca de Paco que a expressão social da sexualidade extravasa por meio de piadas e desafios como: “homem macho não tem medo de homem”, “comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau”, “mata ele primeiro. Você não é macho?”, “homem de merda que você é”, “um dia a turma começa a passar a mão no teu rabo”, “você está com o rabo na mão”, “ele vai te enrabar”, “afinou como uma bicha”, etc. A passividade é encarada como um aspecto altamente negativo, ao contrário da “macheza” cuja condição é reconhecida através da violência, do desafio e do conflito. De modo revelador, o conflito com o Negrão, ao contrário do confronto físico com Paco no primeiro quadro, nunca acontece. Paco, obviamente, não deixa barato, e eleva a zombaria:

PACO. Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas custas. Todo mundo mijou de rir. (MARCOS, 2012, p. 43)

Nesses diálogos, é possível observar o modo pelo qual a sexualidade é usada como uma “arma de combate”, com o objetivo de “inferiorizar os outros homens, negando-lhes sua condição de machos” (PRADO, 1996, p. 103). No entanto, essa macheza é mais um arremedo tênue cuja função é tentar fornecer às personagens alguma estabilidade numa rotina de “viração”, trabalho duro e dinheiro escasso. Desse modo, não é estritamente necessário que a violência seja realizada, basta “parecer macho”, alardear sua bravura e coragem na tentativa de granjear o respeito e o medo dos outros homens. Essa dinâmica entre “ser” e “parecer” é um dos núcleos dos diálogos na peça, pois, embora o “social” nos textos de Marcos apareça, de acordo com Prado (1996, p. 103), com “a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos interindividuais, forçosamente psicológicos”, a situação social das personagens se faz constantemente presente, invadindo a cena com frequência, tanto no cenário, como nos diálogos. Portanto, para personagens cuja única preocupação é a sobrevivência, o “aqui e agora”, não é de se espantar o imediatismo da linguagem e a virulência dos imperativos. A aparência de masculinidade é a tentativa desesperada de criar alguma “ordem”, ainda que baseada em um patriarcalismo arcaico. A ironia está em demonstrar que tal “ordem” é tão débil que a coerção física é constantemente necessária para manter sua aparência de estabilidade contra qualquer “ameaça”. Basta uma frase ou um pequeno objeto que a estrutura na qual está assentada a atuação dos machos estala e desmorona de dentro para fora.

Nos poucos espaços entre a zombaria e a violência é que, por meio de diálogos, descobrimos o passado e os sonhos das personagens. Tonho é um retirante que veio à cidade em busca de emprego e novas oportunidades:

TONHO. Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal.

PACO. Vai ser lixeiro?

TONHO. Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou. Eu estudei.

PACO. Bela merda. Estudar, pra carregar caixa.

TONHO. Só preciso é ganhar uma grana pra me ajeitar um pouco. Não posso me apresentar todo roto e com esse sapato.

PACO. Se eu tivesse estudado, nunca ia ficar assim jogado fora.

TONHO. Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo.

PACO. Acho difícil. Você é muito trouxa.

TONHO. Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só

dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo, a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder aqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem. (MARCOS, 2012, p. 39)

Guardadas as devidas proporções, Tonho se enquadra no que Rosenfeld chama de personagem “quadrado”, no sentido de “conformista”. Ao contrário de Paco, Tonho ainda acredita na possibilidade de ascensão social através das estruturas burguesas tradicionais, como a educação formal (ainda que básica) e o funcionalismo público. Ironicamente, as possibilidades nas quais se fia Tonho soam tão distantes quanto as suas desculpas, pois “ter ginásio” ou saber “escrever à máquina” possuem o mesmo valor que ter um par de sapatos novos. Ele não consegue compreender por que o desenvolvimento de algumas habilidades individuais não lhe concede os prometidos privilégios do proletariado urbano. A personagem não vê que sua situação é proporcionada pela incapacidade do sistema de absorvê-lo como proletário ou pela necessidade de manutenção da taxa de desemprego. Neste jogo de cartas marcadas, é preciso “ter grana” para “ganhar grana”. Em sua incompreensão, Tonho se aferra a uma “utopia”: a obtenção de um novo par de sapatos. Com eles, acredita que conseguirá um emprego e uma vida novos, tudo o que deseja. Mais uma vez, é nesses frágeis arremedos que a personagem tenta sustentar uma situação insustentável. Ainda assim, cumpre frisar que, embora pareçam acabrunhados, os desejos de Tonho também se traduzem como a busca por reconhecimento de sua cidadania, pois, no Brasil das décadas de 1950 e 1960, onde ainda havia a proibição do voto do analfabeto, ou seja, 40% da população (NAPOLITANO, 2014, p. 29), o ensino ginásial garantia, mal ou bem, a mínima participação na vida pública e nas decisões políticas no país através da escolha dos seus representantes.

Embora Paco não alimente as mesmas esperanças, isso não significa que a personagem não sonhe. Em uma certa altura da peça, descobrimos que a personagem, antes de trabalhar no mercado, ganhava a vida como flautista viajante:

TONHO. Onde você aprendeu a tocar flauta?
PACO. No asilo. Lá eles ensinam pra gente!
TONHO. Onde foi parar a sua flauta?
PACO. Passaram a mão nela.
TONHO. E o otário deixou. Onde estava o alicate?
PACO. Eu estava chapado paca. Me apaguei na calçada mesmo. Quando acordei, cadê a flauta? Algum desgraçado tinha passado a mão nela. Daí, me estrepei do primeiro ao quinto.
TONHO. Por que não compra outra?
PACO. Como? Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. Sem ela, tubulei. Me virando aí pelo mercado, estou perdido e mal pago [...] Mas, quando aprender gaita, adeus mercado. Dou pinote. Me largo na vida de novo. Não quero outra coisa. Só ali no come-dorme. Pelos bares, enchendo a caveira de cachaça, às custas dos trouxas. Você precisava ver, seu. Arrumava cada jogada! Sentava na mesa dos bacanas. Bebia, bebia, bebia, tocava um pouquinho só e metia o olho na coxa da mulherada. Era de lascar. Poxa, vida legal eu levava! (MARCOS, 2012, p. 46)

Se Tonho aposta suas fichas em um novo par de sapatos, Paco faz do passado um espelho para o futuro, depositando suas esperanças no desenvolvimento da perícia com a gaita. Curioso como a lembrança de um passado de bonanças, o “come-dorme”, é também testemunho da pobreza e da ausência de recursos, pois, como músico mambembe, Paco sobrevivia dependente da boa vontade dos clientes ou das suas trapaças, tocando em bares por trocados e sobras de comida.

Daí, portanto, a semelhança e, ao mesmo tempo, a diferença entre as duas personagens: os dois, cada um à sua maneira, sonham com uma situação material melhor e acreditam que esses pequenos objetos podem realizar os seus desejos. Como Paco faz questão de frisar mais de uma vez, os dois estão “perdidos e mal pagos”. Ainda que Tonho requisite alguma empatia de Paco, implorando para que ele lhe empreste os sapatos, o companheiro, talvez já demasiadamente embrutecido pela “noite suja”, afirma que “quem tem amigo é puta de zona” (MARCOS, 2012, p. 40). Sob esta perspectiva, Paco é, aos olhos de Tonho, a representação de uma subjetividade insensível, incapaz de qualquer demonstração de coleguismo, algo que ele mesmo talvez possa se transformar. Inversamente, aos olhos de Paco, Tonho é a demonstração da fraqueza e da “viadagem”, aquele que será esmagado pela aspereza do mundo. Cada um teme tornar-se o outro.

Uma bala no tambor

De certa maneira, Marcos encena através de dois produtos do subproletariado urbano, as esperanças truncadas de certa parcela da população brasileira que acreditava renitentemente, por um lado, em uma transformação de sua condição histórica de periferia do capitalismo por meio de uma adaptação lenta e gradual aos padrões ideológicos exportados do centro; e, por outro, na autonomia da “arte popular” que, supostamente, traria o esclarecimento ao povo da sua própria condição de explorado. Violentemente barradas pelo golpe de 1964 e outros acontecimentos históricos, as “utopias” do nacional-desenvolvimentismo deram lugar a um novo projeto de nação moldado pela ditadura civil-militar. Com efeito, os filhos e filhas dos esperançosos anos 1950, pelos menos aqueles que ainda acreditavam em uma transformação nacional, viram-se perdidos em uma longa noite⁵.

O desfecho para Tonho e Paco também será violento. Impossibilitados de conseguir o que desejam, a nova esperança aparece na forma de um novo objeto: uma arma. O aparecimento do revólver em cena é mais um passo em direção a um ato final violento há muito anunciado:

TONHO. Eu sei... Eu sei... (*Pausa longa. Paco começa a tocar sua gaita. Tonho fuma. Depois, pega do seu paletó, que está debaixo do travesseiro, um revólver.*)
Sabe, Paco, às vezes eu até penso que você é um bom chapa.
PACO. Está afinando, paspalho? (*Tonho aponta o revólver para Paco.*)
TONHO. Estou pensando seriamente em conseguir um sapato igual ao seu.
PACO. Pede pro negrão. (*Ri.*) (*Paco vê o revólver na mão de Tonho, pára de rir.*)
Que é?... Poxa, não vem com idéia de jerico pra cima de mim... Que é?...
Quer roubar meu pisante?
TONHO. Não precisa ficar com medo. Não vou te roubar. O berro está sem bala. (MARCOS, 2012, p. 46)

⁵ Sobre a atuação do PCB e da ação política da esquerda nos anos pré-golpe, Schwarz (2008, p. 76-77) afirma: “o aliado principal do imperialismo, e portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país. Resultou, no plano econômico-político, uma problemática explosiva, mas burguesa de modernização e democratização; mais precisamente, tratava-se da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico, resultava uma noção de ‘povo’ apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzzinato, a *intelligentzia*, os magnatas nacionais e o exército. [...] assim, no Brasil, a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder (particularmente durante o governo Goulart, quando chegou a ser ideologia confessa de figuras importantes na administração), multiplicando os quíproquós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país”.

Assim como os sapatos e a gaita, o revólver muda momentaneamente a hierarquia do quarto. A ausência de munição não impede os dois amigos de planejar uma nova “utopia”, isto é, um assalto noturno no parque. O assalto aparece como uma nova solução mágica: Tonho roubaria sapatos novos e Paco conseguiria dinheiro suficiente para comprar uma flauta. Mas, no segundo ato, descobrimos que Paco, para desespero de Tonho, não só assaltou como também atacou um rapaz que ficou inconsciente. Paco, agora, já não deseja mais a flauta, mas projeta um novo futuro para si mesmo:

PACO. Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. [...]

TONHO. Você é maluco.

PACO. Boa! Paco maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. [...] Não. Tem mais. Daqui pra frente, não vamos assaltar só por dinheiro. Eu quero a mulher também. Vai ser um negócio legal. Eu vou ter uma faca, um revólver e meu alicate. Limpo o cara, daí mando ele ficar nu na frente da mulher. Daí, digo pra ele: Que prefere, miserável? Um tiro, uma facada ou um beliscão? O cara, tremendo de medo, escolhe o beliscão. Daí eu pego o alicate e aperto o saco do bruto até ele se arrear. Paco Maluco, o Perigoso, fala macio pra mulher: Agora nós, belezinha. Começo a bolinar a piranha, beijo ela paca, deixo ela bem tarada e derrubo ela ali mesmo no parque. Legal! (MARCOS, 2012 p. 56)

Paco projeta o seu novo futuro na forma de uma faca, um revólver e um alicate. A flauta que, mesmo dentro do quadro de pobreza, ainda surgia como um objeto artístico e expressivo, agora cede lugar à pura violência, pois, para Paco, o revólver “bota a razão” ao seu lado. Novamente, a hierarquia do quarto muda e é Paco quem fornece a última palavra. No momento de dividir o espólio do assalto, os dois discutem e Paco fica com a maior parte, deixando Tonho somente com os sapatos. No entanto, quando este tenta calçá-los:

(Tonho acaba de fazer seu embrulho e começa a calçar seu sapato, que não entra no seu pé, porque é muito pequeno.)

TONHO. Poxa, é pequeno pra mim.

PACO. Que é? Não quer entrar?

TONHO. É pequeno.

PACO. *(Rindo)* – Poxa! Molha o pé.

TONHO. Pra que?

PACO. Talvez teu pé encolha. *(Ri.)* [...] No próximo assalto, pergunta o número que o desgraçado calça. *(Tonho tenta mais uma vez, nada consegue.)*

Paco, diante do novo fracasso, delira de alegria.) Corta o bico do pisa. Vai de dedão de fora, mas vai. *(Ri.)*
TONHO. Não enche, poxa!
PACO. Está brava, bichona? Por causa do pesão? *(Tonho fica em silêncio, olhando com tristeza para seu sapato.)* Não vai se mandar?
TONHO. Com essa droga não dá. *(Paco estoura de rir. Começa a dançar e a cantar.)* (MARCOS, 2012, p. 59-60)

A cena figura a tentativa violenta de Tonho de se enquadrar em uma estrutura que, por padrão, constantemente o rejeita. Sob a chacota e os risos de Paco, Tonho vê desmanchar no ar sua última esperança de ascensão. Paco canta e dança às custas do fracasso de Tonho, que chora copiosamente. Por fim, de modo lacônico, Paco sentencia: “para que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho-da-puta, desses que andam por aí, e toma o que você quiser! Mas eu não quero mais escutar choradeira” (MARCOS, 2012, p. 61-62). Tonho interrompe o choro e, pela última vez, um novo e pequeno objeto entra em cena: ele tira uma bala do bolso e coloca no tambor do revólver. Novamente, Tonho retoma a posição de comando, enquanto Paco se encolhe assustado. Implorando, Paco tenta dissuadir Tonho, lembrando que “sempre foram amigos”, ao que este responde: “quem tem amigo é puta de zona”. Tonho obriga Paco a se despir e o humilha com os brincos do assalto:

PACO. Poxa, Tonho... Isso é sacanagem. *(Tonho encosta o revólver na testa de Paco.)*
TONHO. Não conversa e faz o que eu mando. *(Paco põe o brinco.)* Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado? *(Paco anda.)* Rebola! Rebola, miserável, rebola!
PACO. Escuta, Tonho... Isso não!
TONHO. Rebola! Rebola, filho-da-puta! *(Paco anda rebolando, está quase chorando.)* Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria! *(Paco ri, a sua risada mais parece choro.)*
TONHO. *(Sem rir)* – Estou cagando de rir de você, bicha louca! (MARCOS, 2012, p. 63)

Paco se ajoelha diante de Tonho, implorando pela vida, mas este cospe na sua cara e dispara à queima-roupa. Antes do encerramento da peça, Tonho diz:

TONHO. Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. *(Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco.)* Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! *(Toca a gaita e dança.)* Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas! *(Pega as bugigangas e sai dançando.)* (MARCOS, 2012, p. 63)

Ironicamente, é o “berro” que concede o silêncio de Paco tão desejado por Tonho no início da peça. Ao matar Paco, Tonho o incorpora, tornando-se “Tonho Maluco, o Perigoso”. Finalmente, a violência anunciada desde a abertura estoura de maneira irreparável. Para alcançar o tão desejado par de sapatos, Tonho precisa destruir o outro. Contudo, a morte de Paco também significa, para Tonho, sua própria morte, pois dessa forma ele também aniquila qualquer possibilidade de empatia, exterminando o seu último companheiro. Prado não exagera ao afirmar que *Dois Perdidos...* abre as portas para a dramaturgia brasileira mostrar sua “insatisfação com o teatro político”, visto que “em vez de propósitos revolucionários ou de uma encantadora ingenuidade”, como era comum ver na dramaturgia brasileira dos anos 1960 quando esta se interessava em representar o proletariado, “[as personagens de Marcos] revelavam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra os seus próprios companheiros de infortúnio” (PRADO, 1996, p. 102).

Inseridos nessa situação amalucada e sem estrutura, onde nada é certo e tudo está por um triz; onde as parcas seguranças viram ao avesso a qualquer momento; “macho” se transforma em “bicha”; homem, em boneca; riso, em choro; amigos, em inimigos – nessa situação, qualquer arremedo de esperança, por mais distante que seja, transforma-se numa luz no fim do túnel: seja ela fotos de mulheres nuas, um par de sapatos, uma flauta ou um revólver. Nesse contexto tão instável e inseguro, é necessário embrutecer o espírito, tornar-se maluco e perigoso, pois quem tem um revólver tem a razão ao seu lado. Plínio Marcos nos mostra, de maneira concisa e sem reticências, como o mesmo país que avançava para um novo estágio de modernização, projetando um novo futuro para si mesmo, também mantinha, contraditoriamente, uma estrutura social paupérrima, lançando alguns indivíduos à própria sorte como num faroeste sem lei. Tonho e Paco não são somente escombros de um Brasil arcaico, mas também resultados de uma modernização conservadora. A peça nos põe diante de

Dois homens que não haviam merecido sequer um olhar. De ninguém. Nem do teatro. Em nada parecidos com os operários de Guarnieri, tampouco com a gente como a gente de Roberto Freire, nem com funcionários públicos de Nelson Rodrigues, sem o lírico amor de Orfeu de Vinicius de Moraes [...] de repente, era como se o teatro e o público olhassem pelas frestas de um universo humano ignorado pelos interesses literários, estéticos e políticos da época. Ali estavam dois homens de quem

não se podia esperar nenhum gesto de revolta, nenhuma possibilidade de transformação de uma sociedade de classes. Até porque eles não pertenciam a nenhuma. Sociedade ou classe. Viviam da mão para a boca. Perdidos. Sem passado. Sem futuro. Sonhos limitados a uma noite. Suja. (MENDES, 2009, p. 77-78)

Se, no nível psicológico, a peça figura a “descida aos infernos” de crise e autodestruição de dois indivíduos, de duas alteridades que ao mesmo tempo são o espelho um do outro, ela também tem um nível épico, isto é, coletivo. Pela primeira vez, vinha à ribalta do teatro brasileiro a profundidade psicológica sem idealização da “ralé”, aquelas subjetividades esquecidas tanto pelo discurso político oficial, como também por grande parte da dramaturgia que se identificava com a prática e a teoria de esquerda, mas que não encontrava lugar para tais indivíduos “sem classe” e sem intenções revolucionárias. Embora a intenção de Plínio Marcos “não era menos de esquerda que do Teatro de Arena” (PRADO, 1996, p. 103), nem por isso o autor deixou de encontrar resistência dos seus companheiros de trabalho⁶. Não à toa Marcos foi constantemente censurado, pois, em sua obra, as personagens se colocavam “contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesa quanto a da esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade” (PRADO, 1996, p. 104).

Considerações finais

Mas se a peça termina com uma nota niilista, com a impossibilidade da empatia até mesmo entre iguais, fora dos palcos o resto não é silêncio. Ao dar voz às ilusões perdidas da modernização brasileira por meio de uma galeria de tipos eles mesmos perdidos em suas ilusões, Marcos abriu os portões dos teatros para que novas vozes sejam representadas, seja por meio das personagens, seja para novos autores e autoras. Tanto “para a esquerda mais ortodoxa”, bem como para

⁶ Com uma estreia restrita, em uma galeria local, *Dois perdidos numa noite suja* encontrou bastante resistência, principalmente por parte de Augusto Boal, até conseguir entrar em cartaz no Teatro de Arena, a despeito das críticas positivas. Contudo, a estreia no Arena não aconteceu sem exigências, de acordo com o próprio Marcos: “As pessoas de partido se ajudam. Se você não é de partido... Eu, pra estrear *Dois perdidos* no Teatro de Arena, que era ligado à esquerda, tive que pagar 70% da bilheteria, senão não estreava em teatro. Essas coisas aconteciam. Claro, se eu fosse de partido... Ou se eu fosse de igreja, me aparecia pelo menos uma hóstia. O que vinha de ajuda era espontâneo, de pessoas que diziam vai lá, mete bronca...” (MENDES, 2009, p. 82).

a direita mais raivosa, não podia haver nada mais incorreto politicamente que expor aqueles *Dois perdidos numa noite suja* que não levavam a lugar nenhum. Apenas incomodavam. Não porque falassem palavrões. Mas porque falavam. E a eles até então não era dado esse direito. (MENDES, 2009, p. 78)

Até então relegadas ao silêncio, os perdidos encontraram voz estética através de Plínio Marcos. E, no seu linguajar violento e rasteiro, tinham muito a dizer e a mostrar.

Mais do que nunca, as personagens que desfilam na dramaturgia de Marcos demonstram historicamente sua relevância. Além da preocupação cada vez mais constante e sofisticada, seja nos meios acadêmicos ou estéticos, da representação de vozes até então silenciadas, é no momento de acirramento político e econômico que a “modernização neoliberal” vem adquirindo nos últimos anos, que os principais responsáveis pelo trabalho social, do qual essa mesma modernização necessita, mas ignora, mostram seu peso e sua importância. A última greve dos caminhoneiros no Brasil, uma paralisação em massa da categoria em maio de 2018 que durou dez dias e interrompeu o fornecimento de combustíveis, alimentos e outros itens essenciais, fez com que centenas de pessoas formassem filas em postos de gasolina e supermercados, amedrontados de uma possível escassez no estoque. Com todas as suas contradições, tal paralisação mostra a magnitude da força de uma categoria sem privilégios e distante de qualquer idealização de classe, mas que sustenta grande parte da distribuição logística do país.

Sem romantismo ingênuo ou idealizações, a obra de Marcos arriscou-se a encenar uma parcela da classe trabalhadora enquadrada dentro do espírito político daquilo que realmente foram os anos após o golpe, isto é, o espírito da derrota que, se não alcançou a esfera cultural, conseguiu trancar a possibilidade de conexão entre a *intelligentzia* e sindicatos com o proletariado e o campesinato⁷. No entanto, tais personagens não são

⁷ “Essa situação cristalizou-se em 1964, quando *grosso modo* a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos essa solução de habilidade durou até 1968, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidadade” (SCHWARZ, 2008, p. 72). Nas palavras de Napolitano (2014, p. 20-1): “Não por acaso, o furor punitivo dos golpistas vitoriosos se voltou, em um primeiro momento, contra dois grupos sociais: as elites políticas (incluindo-se nela os intelectuais identificados com o projeto reformista) e as classes trabalhadoras organizadas. Para as primeiras, o governo militar inventou o Ato Institucional. Para as segundas já havia a CLT, a Consolidação das Leis de Trabalho, de 1943, que tanto tem um viés protecionista quanto tutelar sobre a classe operária. Para as lideranças camponesas dos rincões do Brasil, havia a tradicional pistolagem, despreocupada com leis e outras mediações trabalhistas, a serviço dos fazendeiros”.

vistos através das lentes do paternalismo, tampouco merecem nossa compaixão, mas são retratados por meio de um realismo austero e informal, capaz de trazer em cena sua profundidade subjetiva: elas desejam, sonham e, acima de tudo, falam. É a busca dessa riqueza espiritual que parece ser o objetivo declarado do autor. Em entrevista concedida ao programa Roda Viva, em 1988, Marcos (1988) declama:

Eu procuro me esforçar para conhecer todos os destinos. Quero conhecer o desespero de um ator quando ele treme diante do público porque esquece o texto; quero conhecer a solidão daquela garotinha quando ela é obrigada a migrar e ficar no seio da família estranha como empregada doméstica; quero conhecer o desespero daquele garoto que é obrigado a sufocar os apelos vocacionais e se debruçar sobre livros de contabilidade e atender fregueses rabugentos [...] se, de alguma maneira, eu arranhei seu coração esta noite, não me queira mal: arrebente, soluce, chore comigo.

No entanto, outro ensinamento amargo que a obra de Marcos nos mostra é a face violenta e autodestrutiva que pode tomar forma em todos aqueles abandonados à própria sorte. De maneira similar aos destinos de Tonho e Paco, a manifestação popular pode apresentar traços retrógrados e horripilantes: boa parte dos integrantes da greve dos caminhheiros de 2018 fizeram coro à campanha que elegeu um ex-militar de direita, apologista confesso de métodos de tortura e saudosista da ditadura civil-militar, à presidência em 2019. Outras manifestações a favor do candidato portavam, despudoradamente à luz do dia, símbolos nazifascistas e de outras organizações que pregam a supremacia racial, a eugenia, a submissão da mulher, etc.

Tais incertezas e contradições, não podem, obviamente, encontrar soluções somente nos palcos. Mas é nestes que aquelas adquirem uma síntese poderosa e significativa. A obra de Plínio Marcos também nos ensina que a classe trabalhadora está longe de ser uma massa homogênea, mas é composta por subjetividades heterogêneas que, apesar de enquadradas dentro de uma estrutura sócio-histórica determinada, ainda sonham e desejam. Com suas histórias, Plínio Marcos deseja tocar o núcleo sensível dos homens e das mulheres que, mesmo escondido dentro da casca endurecida pelo cotidiano, ainda resiste.

Referências

MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: MAGALDI, Sábato (Org.) **Melhor teatro**. São Paulo: Global, 2012, p. 35-63.

MARCOS, Plínio. [Entrevista concedida a] Antônio Carlos Ferreira, Cacá Rosset, Ninho Moraes, Sérgio Lhamas, Paula Dip, Kleber de Almeida, Luiz Fernando Ramos, Marcos Kaloy, Antonia Chagas. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 15 de fevereiro de 1988. Programa de TV.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. Perspectiva: São Paulo, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008. cap. 7, p. 70-111.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Latência e Ética. In: MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009. Prefácio, p. 5-10.

Submetido em: 17 jan. 2022

Aprovado em: 08 abr. 2022



**Os gigantes nos quadrinhos:
uma análise de *Os gigantes da montanha* do Grupo
Galpão em HQ**

**The giants in the comics:
an analysis of *The mountain giants* by Grupo Galpão in
comic book**

Tiago Henrique Pimentel Pereira¹

Resumo

Este artigo apresenta um paralelo entre a linguagem da peça teatral *Os gigantes da montanha*, de Pirandello, encenada pelo Grupo Galpão, e a da narrativa gráfica, analisando os elementos que aproximam e distanciam as duas criações. Passa pelo estudo do enredo do espetáculo e a adaptação realizada para recontar a história sob a forma de história em quadrinhos, preservando, contudo, as características do espetáculo que o Grupo Galpão levou ao palco.

Palavras-chave: Teatro. Pirandello. História em quadrinhos. Grupo Galpão.

Abstract

This article presents a parallel between the language of the play *The mountain giants*, by Pirandello, staged by Grupo Galpão, and that of the graphic narrative, analyzing the elements that bring the two creations closer and further apart. The article goes through the study of the show's plot and the adaptation carried out to retell the story in the form of a comic book, preserving, however, the characteristics of the show that Grupo Galpão took to the stage.

Keywords: Theater. Pirandello. Comics. Grupo Galpão.

¹ Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Comunicação Social pelo Centro Universitário do Triângulo; Especialista em Artes Visuais Cultura e Criação pela Rede SENAC MG; Ator, diretor e produtor na Cia. Traquitana Teatro Soluções Criativas. Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: tiagohpimentel@hotmail.com

Introdução

As luzes se acendem. Todos os atores em cena entoam “Il mondo”, canção do italiano Jimmy Fontana, num melancólico e cativante tom de boas-vindas ao público. O cântico, entoado como louvor às alegrias, dores, amores perdidos e decepções “num mundo que não parou nunca”, apresenta aqueles que em breve darão vida à história que, não por acaso, também transitam em um mundo de inquietações. Ali estão, vivos, cantantes, os personagens que guiarão a narrativa embebida nos sonhos e na imaginação. A experiência teatral assim se instaura nos momentos que inauguram o prólogo de *Os gigantes da montanha*, de Luigi Pirandello, na remontagem teatral do Grupo Galpão no ano de 2013. As reminiscências que guiam a escrita deste parágrafo remetem ao olhar daquele que, antes espectador, agora se defronta com a obra em um novo formato. Vão-se os elementos teatrais e entram em cena os textos e imagens que recontam a história de Pirandello e seus gigantes.

Assim, por meio deste artigo, faz-se uma análise de *Os gigantes da montanha* recriado em formato de história em quadrinhos. A obra foi idealizada e roteirizada por Inês Peixoto (atriz do Grupo Galpão e intérprete da Condessa Ilse na montagem) e conta com ilustrações de Carlos Avelino e Bruno Costa, com publicação pela editora Nemo no ano de 2019. Este artigo se dirige à investigação dos elementos da linguagem dos quadrinhos, examinando-se as características pertinentes a este meio e presentes na transcodificação da peça de teatro de Pirandello. Desta forma, abre-se o ponto de vista para a relação texto-imagem na reconstituição da história apresentada.

O italiano Luigi Pirandello nasceu na Sicília, em 1867. Falecido em 1936, aos setenta anos, deixou inacabada sua derradeira obra, *Os gigantes da montanha*, considerado um marco da dramaturgia do século XX. Transitando entre a poesia, a novela, o teatro e os libretos de ópera, seu legado foi influenciado pelas vanguardas artísticas, sobretudo pelo surrealismo. *Os gigantes da montanha* foi escrita e reescrita em meados dos anos 30 e, carente de sua cena final dada a morte do autor, é percebida como uma obra aberta, com múltiplas possibilidades de interpretações, transitando no universo que conjuga o real e o imaginário.

A montagem do espetáculo pelo Grupo Galpão estreou em maio de 2013 na praça do Papa em Belo Horizonte, para um público estimado de 5 mil espectadores. O

espetáculo, concebido na modalidade de teatro de rua, vai ao encontro dos traços mais relevantes que caracterizam o fazer teatral do grupo.

O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público. Sediado na cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais), o Galpão forjou sua linguagem artística [...] criando um teatro que dialoga com o popular e o erudito, a tradição e a contemporaneidade, o teatro de rua e de palco, o universal e o regional brasileiro. Sem fórmulas e sem métodos definidos. (TEATRO MINEIRO, 2021)

O encontro do Galpão com o teatro de Pirandello conduziu também ao encontro do grupo com a linguagem das histórias em quadrinhos. Os aspectos populares e a estética, traços típicos do grupo, são transferidos para o papel, em um novo registro, configurando-se um marco na trajetória de quase 40 anos do grupo. A montagem, com direção, cenografia e figurinos de Gabriel Vilela, assume, então, um novo contorno a partir das particularidades da linguagem da história em quadrinhos, mantendo, contudo, a essência do teatro do Grupo Galpão. Conforme mencionou Eduardo Moreira (in PIRANDELLO, 2019, p. 4), diretor artístico do grupo:

Depois de uma apresentação de *Os gigantes da montanha* na praça Roosevelt, em São Paulo, fomos presenteados com os desenhos de todos os personagens magistralmente retratados pelo pincel delicado e sensível de Carlos Avelino. O impacto do seu traço foi tão grande que nasceu dali o desejo imediato de traduzir a nossa adaptação da obra de Pirandello para uma história em quadrinhos pelas mãos apuradas do artista.

Um espetáculo para os quadrinhos

Os personagens retratados foram o motor para a criação da obra em quadrinhos, que tem como ponto de partida o texto de Pirandello já adaptado sob o ponto de vista do Grupo Galpão. Assim, admite-se que a matéria-prima para essa obra não foi tão somente o texto original, mas, também, o texto adaptado, com todas as transformações e ajustes comumente necessários e usualmente praticados pela direção e intérpretes quando da montagem de um espetáculo teatral.

Além dos personagens e do texto, é perceptível a influência de outros elementos na criação dos quadrinhos – a encenação em si que também abarca diversos aspectos visuais,

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 6, n. 1, p. 68-80, 2022.

tais como cenário, figurino e iluminação. Dessa forma, os registros em fotos e vídeos do espetáculo disponíveis publicamente na *web* também servem de sustentação a este estudo, uma vez que são capazes de apresentar os componentes estéticos que preliminarmente inspiraram os artistas que assinam as ilustrações da obra.

Para Hutcheon (2013, p. 9), “a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Nesse sentido, a autora aponta que a fidelidade à obra original não deve se configurar uma prioridade. Para este estudo, a fim de uma melhor compreensão da narrativa, percebeu-se a necessidade de se recorrer ao texto teatral de partida, promovendo-se idas e vindas entre uma obra e a outra, tecendo-se comparações e regendo constatações acerca da narrativa. Não se pretende, no entanto, avaliar o grau de fidelidade da obra adaptada. Mas, sim, entender os aspectos que dão à HQ sua originalidade e características mais marcantes.

Assim, faz-se necessário abordar-se, mesmo que de forma breve, a questão da adaptação. “Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Segundo Hutcheon, a relação de uma obra com a outra assume um caráter indissociável, entendendo, portanto, a adaptação como uma transposição declarada, caracterizada como um ato criativo e interpretativo de apropriação. Tem-se, nesse caso, uma conversão da obra de Pirandello, que faz caminho duplo ao mudar de mídia e de contexto: do texto dramaturgicó verte-se para a encenação e, da encenação, retorna ao texto, agora, em um novo formato, amparado, ainda pela potencialização das imagens e recursos visuais típicos da linguagem dos quadrinhos.

A primeira observação que se faz está na redução dos diálogos e reestruturação de personagens, no que se pode chamar de uma simplificação do enredo. Hutcheon (2013) compara essa subtração realizada pelo adaptador a uma “arte cirúrgica” devido à minúcia que se engendra nessa tarefa. Apesar dos cortes, a obra segue a narrativa original, apresentando os reveses de uma companhia teatral falida ao chegar a um local desconhecido, com criaturas misteriosas no intuito de apresentar seu malfadado espetáculo.

No desenvolvimento da narrativa, os personagens se dividem em dois polos. A companhia da condessa, composta por: Ilse, a condessa; O Conde, seu marido; Spizzi, o jovem ator; Diamante, a segunda atriz; Batalha, ator secundário; Cromo, ator; e a Sonâmbula. E os chamados *stalognati*, ou, os desafortunados, na obra apresentados como os

fantasmas que habitam as faldas da montanha: Cotrone, chamado o Mago; Sgriccia; Mara-Mara; Quaquè e Ducci Doccia. Considerou-se os personagens presentes na HQ, visto que a obra original conta com um número maior de figuras dramáticas. O programa do espetáculo, introduz ao público a essência do espetáculo, apresentando a tensão entre a arte e o mundo moderno.

[...] É uma alegoria sobre o valor do teatro (e, por extensão, da poesia e da arte) e sua capacidade de comunicação com o mundo moderno, cada vez mais empenhado dos afazeres materiais. O embate entre o pragmatismo dos que 'vivem a vida' (os Gigantes) e a poesia dos que 'vivem a arte' (os atores da companhia da Condessa) terá consequências trágicas. No meio desses externos, existe o mundo da Vila governado pelo Mago Cotrone, que defende a supremacia da imaginação sobre a realidade, numa espécie de delírio místico em que todos 'vivem numa contínua embriaguez celeste'. (GRUPO GALPÃO, 2013)

Assim, tem-se como sinopse: certa noite, a companhia de teatro da Condessa Ilse aproxima-se de um vilarejo mágico e misterioso, isolado do mundo, situado aos pés de uma montanha, onde vivem um grupo de almas desafortunadas lideradas pelo mago Cotrone, cujos poderes englobam a capacidade de criar verdades além da consciência. Cotrone representa o domínio das ilusões, é quem conduz o jogo entre a realidade e a fantasia, é quem o defende. A Condessa Ilse e seu marido, o Conde, foram à falência após a montagem de *A fábula do filho trocado*, espetáculo escrito por um poeta, ex-integrante da trupe, que se suicidara devido ao amor não correspondido pela Condessa que, também, recusara-se a atuar neste espetáculo e agora carrega a culpa e o arrependimento. Para suplantar o seu pesar, Ilse deseja então apresentar a Fábula mundo afora, não se contentando em levar a sua arte apenas àqueles ao seu redor. A solução encontrada pelo mago Cotrone é realizar a apresentação para os chamados "Gigantes da Montanha", povo brutalizado e que não reconhece a relevância da arte. Essa tentativa se encaminha para um fim trágico. O terceiro ato, que efetivamente não fora escrito pelo autor, é descrito por Stefano Pirandello, seu filho, conforme apresenta ao final da obra o aterrorizante encontro da trupe com os gigantes. O Grupo Galpão direciona a história para a destruição da Companhia da Condessa.

Há uma distância entre a obra original, *Os gigantes da montanha* de Pirandello, e a versão encenada pelo Grupo Galpão. A práxis teatral demanda a liberdade em relação ao texto para que a dramaturgia possa se metamorfosear em cena. Uma apresentação teatral nunca é igual à outra. O caráter efêmero inerente a esta arte assegura certo ar de

ineditismo a cada sessão. Por outro lado, nos quadrinhos, tem-se decretada a história que ali permanecerá a mesma. O espectador de *Os gigantes da montanha* transforma-se em leitor. E sua fruição se dará não pela habilidade dos intérpretes em cena ou dos recursos cênicos e técnicos envolvidos, mas tão somente pela potência dos textos e imagens que lhe apresentam.

Assim, outra transformação se faz necessária ao levar o que antes fora encenação para outro território da narrativa gráfica, aliando o verbal e o visual, considerando o grau de fidelidade possível ao enredo. Ao mencionar Elliot, Hutcheon (2013) afirma que uma adaptação pode separar a forma (expressão) do conteúdo (ideias), considerando que a história é o denominador comum.

E, nessa história, Pirandello se regozija em um jogo entre a verdade e a ilusão. A relação da arte com a vida e da vida com a realidade. Numa construção que se direciona às características da criação dramática do início do século XX, Pirandello define *Os gigantes da montanha* como sendo um mito. Neste ponto faz-se um parêntese para uma menção mais atenciosa a este termo. Conforme Eliade (1972), a definição de mito ao longo dos tempos e para cada sociedade assume significados distintos. O autor, no entanto, aponta como uma definição mais abrangente e aceitável a ideia de que o mito apresenta uma história de cunho sagrado, narrando as façanhas de deuses e entes sobrenaturais no tempo do princípio. Assim, o mito apresenta os poderes desses seres, constituindo um exemplo para toda a humanidade. O conhecimento advindo desses mitos adquire um caráter mágico-religioso. Segundo Eliade:

O mito, em si mesmo, não é uma garantia de 'bondade' nem de moral. Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e à existência humana. Daí seu imenso papel na constituição do homem. Graças ao mito, como já dissemos, despontam lentamente as ideias de realidade, de valor, de transcendência. Graças ao mito, o Mundo pode ser discernido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas 'revelações' engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma 'história sagrada'. (ELIADE, 1972, p. 128)

Sendo *Os gigantes da montanha* uma história entremeada por criaturas sobrenaturais e apresentando um enredo no qual pode-se extrair entendimentos sobre o mundo em que se vive, a intenção de Pirandello ao configurar sua obra como mito é cumprida com

maestria. A partir dessa premissa, *Os gigantes da montanha* encontra nas páginas da HQ um campo fértil ao seu universo fantástico.

A presença do herói remonta às mais bem-sucedidas histórias em quadrinhos. Para Vieira (2007), o herói está associado à transmissão de ensinamentos. *Os gigantes da montanha* não apresenta heróis propriamente ditos, mas, sim, criaturas que engendram uma narrativa rica em fatos sobrenaturais e que assumem o papel de defender e sustentar valores relevantes, tais como a fantasia, a arte e a liberdade.

O mito pirandelliano apresenta-se consciente da realidade e do contexto histórico em que está inserido; também está profundamente consciente do lugar do qual o próprio autor fala neste mundo, ou seja, de um poeta que se filiou ao partido fascista há 15 anos atrás, e que mesmo neste momento não se desvencilha dele. (NOSELLA, 2014, p. 15)

Além da figura dos personagens concebidos pelo autor, conforme o mesmo anuncia com detalhes nas didascálias, os personagens apresentados nos quadrinhos são uma composição que considera seus intérpretes na encenação do Grupo Galpão, e suas características, tais como porte físico, trejeitos e expressões engendradas para as cenas, bem como cabelo, maquiagem e figurinos. Na imagem a seguir, pode-se perceber a nítida proximidade visual entre a estética dos atores em cena e a transposição dos mesmos para as ilustrações que compõem a HQ.

Figura 1. Os fantasmas e a trupe – Personagens do espetáculo e ilustração da HQ



Fonte: SOU BH, 2021

Reiterando a liberdade dos ilustradores e o interesse em representar o espetáculo, cita-se um trecho do roteiro da peça teatral em que se apresenta a Condessa Ilse. Pirandello (2013) direciona à encenação os trajes utilizados pela personagem: “reluzentes cabelos cor de cobre, esparramados, a roupa humilde e dolorosa de tule violeta, decotada, um pouco gasta, de mangas amplas e longas que, encolhendo facilmente, deixa seus braços descobertos”.

Figura 2. A atriz Inês Peixoto como Condessa Ilse e a versão da personagem na HQ

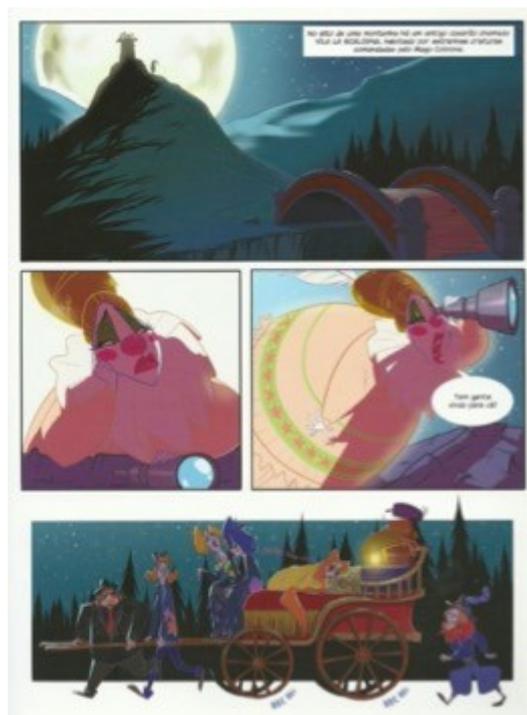


Fonte: G1, 2019; PIRANDELLO, 2019, p. 23

O tule violeta apontado pelo autor não é utilizado na composição do visual da personagem. Este é apenas um dos exemplos que demonstram a apropriação da peça teatral e a liberdade dos autores da história em quadrinhos. Eisner (1989) aponta que a leitura de quadrinhos é um exercício que demanda o uso de habilidades interpretativas, sendo elas visuais e verbais, coordenando-se um ato de percepção estética e de esforço intelectual. Ainda segundo Eisner (1989), o texto é percebido como uma extensão da imagem, fornecendo demais elementos que indicam o clima emocional, sons, ponte narrativa, dentre outros.

Assim sendo, para a leitura da obra apresentada neste artigo, percorre-se a partir deste ponto, alguns elementos apresentados por Eisner, tais como: imagens, letras, *timing* e ritmo, enquadramento, traçado e a função emocional do requadro, fluxo da ação e a anatomia expressiva.

Figura 3. A trupe da Condessa chega ao vilarejo

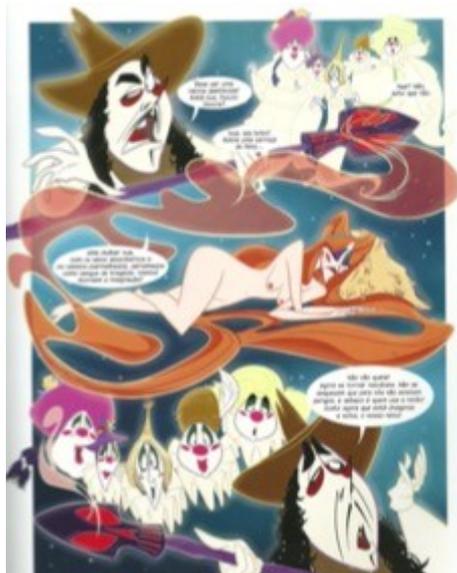


Fonte: PIRANDELLO, 2019, p. 5

Na primeira página da HQ tem-se a apresentação do local onde a história se passa, a presença marcante da lua, elemento recorrente em diversos quadrinhos para demarcar a dimensão temporal e instauração do clima de suspense, magia e mistério. Tem-se também a presença da Sonâmbula, que, assim como os outros fantasmas, é representada envolta sob um efeito de luz para evidenciar seu caráter etéreo. Esta sequência de quadros apresenta a chegada da Companhia da Condessa ao vilarejo, assumindo, desde então, a liberdade com as dimensões dos quadros conforme o interesse em evidenciar a cena apresentada, bem como a fuga do enquadramento e o uso de onomatopeias, recurso que se repete em diferentes ocasiões.

A liberdade em relação ao enquadramento é um artifício recorrente utilizado pelos autores, sobretudo nas cenas em que os fantasmas assumem o protagonismo. Sendo estas criaturas livres, habitantes de um lugar à parte onde sonho e realidade se confundem, é plausível que também não se restrinjam aos limites formais dos quadros. Assim, ultrapassam bordas e margens em composições que unificam quadros e, por vezes, utilizam-se de elementos da própria cena para sugerir uma separação entre eles, como é o caso a seguir onde o cajado de Cotrone e o cabelo de Ilse distinguem os quadros, ao mesmo tempo que estabelecem uma ligação entre eles.

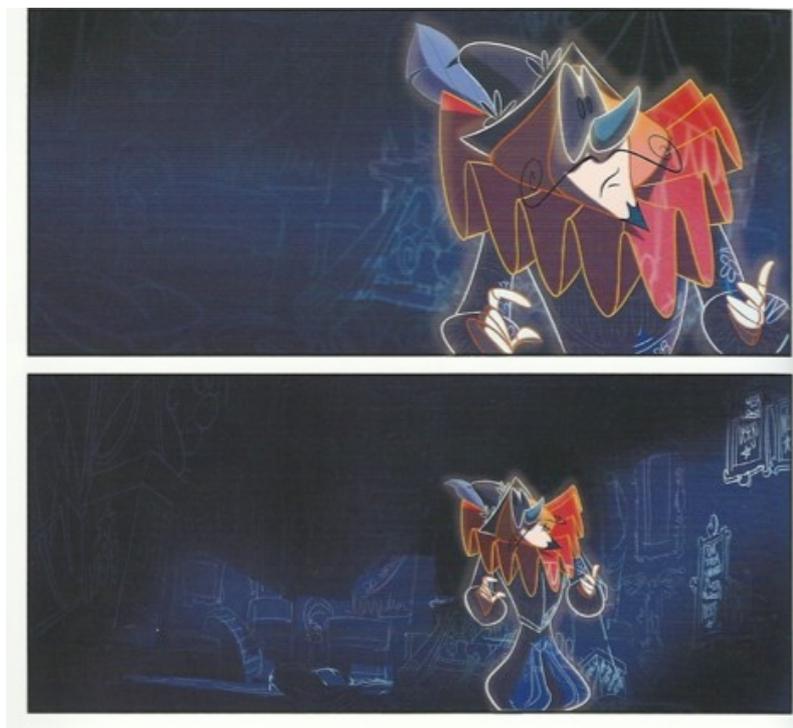
Figura 4. Cotrone e os fantasmas observam a Condessa



Fonte: PIRANDELLO, 2019, p. 9

Outra característica marcante a ser destacada é a presença de quadros apenas com imagens ou com poucas falas, que visam a reforçar a narrativa em seus aspectos dramáticos ou situar o leitor em relação a um local ou acontecimento.

Figura 5. Cromo apreensivo com o misterioso casarão de Cotrone



Fonte: PIRANDELLO, 2019, p. 82

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 6, n. 1, p. 68-80, 2022.

Sendo o sonho a matéria-prima de Pirandello, muitos são os momentos em que a história migra para a imaginação dos personagens ou *flashbacks*, quando os quadros ganham tons azulados, reforçando seu aspecto fantástico. As curvas sinuosas indicam os acontecimentos que não estão no plano da realidade e remetem também a fantasias e devaneios dos personagens.

Figura 6. Cotrone narra um fato assustador



Fonte: PIRANDELLO, 2019, p. 45

Não parece haver uma preocupação com uma padronização dos quadros em relação ao tamanho e volume de texto nos balões. O dinamismo da história é que determina esse fluxo, dando ritmo e engendrando as situações que conduzem ao trágico desfecho. A história cheia de cores é, então, interrompida por um aviso que indica ao leitor que a partir daquele ponto a obra não fora concluída por Pirandello.

Assim, a narrativa que segue passa a ser uma livre criação a partir do que se deduz da história, pelos indícios do que ela mesma aponta e pelos recortes de informações que se tem sobre a obra. Então, seguem-se páginas com a predominância de imagens. Tons terrosos e sombrios dão indícios de que o fim chegara para a condessa e sua companhia a partir do esperado e temido encontro com os gigantes. Estes não são vistos. Fica a cargo do leitor imaginá-los. Tem-se somente a percepção do quão destruidor é aquele encontro, com a percepção de que os gigantes aniquilam os intrusos que ousaram levar a arte aos seus

olhos. As cores apenas voltam às páginas para apresentar a remissão de Ilse. Livre de sua culpa, a personagem está uma página inteira declamando um trecho da *Fábula do filho trocado*, razão de sua ruína e redenção.

Considerações finais

A peça de Pirandello assume contornos tragicômicos e leva às páginas da HQ mais que uma história, pois também traz em si registros do que é o teatro feito pelo Grupo Galpão. Uma forma de possibilitar uma ampliação do acesso à obra que se transforma e até mesmo se simplifica, sem, contudo, perder a essência de sua dramaticidade e valor emocional.

O espetáculo encenado pelo Grupo Galpão abre o caminho para se pensar sobre a convergência das artes, nas multiplicidades de formatos possíveis, na adaptação que possibilita uma nova roupagem a uma obra, bem como oportuniza o acesso a outros públicos.

A visualidade das histórias em quadrinhos, os traços, cores e formas dão uma nova vida à obra de Pirandello. Muito além de fotos ou filmagens, o formato de história em quadrinhos permite ainda que a memória do espetáculo permaneça viva, tendo um potencial documental para o Grupo Galpão.

A história não se perde, mas se transforma. Dá lugar a novas possibilidades de percepção e compreensão. O espetáculo ganha nas páginas da HQ mais uma mídia para abrir-se ao público e somar para a preservação da arte teatral.

Referências

EISNER, Will. **Quadrinhos e a arte sequencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

G1. **Com entrada franca, Galpão estreia 'Os gigantes da montanha' em BH**. Disponível em: <https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/05/com-entrada-franca-galpao-estreia-os-gigantes-da-montanha-em-bh.html>. Acesso em: 27 mar. 2021.

GRUPO GALPÃO. **Programa do espetáculo Os Gigantes da Montanha, 2013.** Disponível em:
<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/337583/2/GigantesDaMontanha0004.jpg>. Acesso em: 27 mar. 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Os gigantes da montanha: um exercício de leitura entre dramaturgia e história. **Repertório**, Salvador, n. 23, p. 13-28, 2014.

PIRANDELLO, Luigi. **Os gigantes da montanha.** Idealização e roteirização de Inês Peixoto; Ilustrações de Carlos Avelino e Bruno Costa; tradução de Beti Rabetti. São Paulo: Nemo, 2019.

PIRANDELLO, Luigi. **Os gigantes da montanha.** Trad. Maria de Lourdes Rabetti. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SOU BH. **Grupo Galpão ganha história em quadrinhos inspirada numa de suas peças.** Disponível em: <https://www.soubh.com.br/noticias/cultura/grupo-galpao-ganha-historia-quadrinhos-inspirada-peca>. Acesso em: 27 mar. 2021.

TEATRO MINEIRO. **Grupo Galpão - Sobre o grupo.** Disponível em:
<http://www.teatromineiro.mg.gov.br/component/k2/977>. Acesso em: 27 mar. 2021.

VIEIRA, Marcos Fábio. Mito e herói na contemporaneidade: as histórias em quadrinhos como instrumento de crítica social. **Revista Contemporânea**, n. 8, p. 78-90, 2007-1.

Submetido em: 26 jan. 2022

Aprovado em: 11 abr. 2022



A prisão de D. Fernando de Portugal, o príncipe santo, em Tânger, num drama de Calderón de la Barca

La prisión de D. Fernando de Portugal, El Príncipe Santo, en Tânger, en un drama de Calderón de la Barca

Ester Abreu Vieira de Oliveira¹

Resumo

Este estudo da condenação do príncipe de Portugal, D. Fernando, o Infante Santo, Senhor de Serpa, determinada pelo rei marroquino de Tânger, tem como base a obra *El príncipe constante*, na qual Calderón de la Barca dramatiza o fato ocorrido no século XV, apresentando a tirania e a arbitrariedade de um rei durante a prisão e morte de um Infante que se tornou porta-voz de protestos da consciência pública, e foi elevado à categoria de santo. As consequências da prisão tanto para o prisioneiro, como para a política do país a que ele pertence foram nefastas e em *El príncipe constante*, Calderón de la Barca se refere ao ocorrido com base na história oficial e na lendária. O apoio teórico está em Aristóteles, Platão, Montoliu, Nietzsche e Shoupenhauer para analisar os aspectos literários, históricos e filosóficos de uma obra representativa do teatro clássico da literatura espanhola.

Palavras-chave: Calderón de la Barca. *El príncipe constante*. D. Fernando. O Santo. Prisão em Tânger.

Resumen

Este estudio de la condena del príncipe de Portugal, D. Fernando, el Infante Santo, Señor de Serpa, determinada por el rey marroquí de Tânger, tiene como base la obra *El príncipe constante*, la cual Calderón de la Barca dramatiza el hecho ocurrido en el siglo XV, presentando la tiranía y la arbitrariedad de un rey, durante la prisión y muerte de un Infante que se hizo portavoz de protestas de la conciencia pública, elevándolo a la categoría de santo. Las consecuencias de la prisión sea para el prisionero, sea para la política del país al cual pertenece fueron nefastas y en *El príncipe constante*, Calderón de la Barca se refiere a lo sucedido con base en la historia oficial y en la leyendaria. El apoyo teórico está en Aristóteles, Platón, Montoliu, Nietzsche y Shoupenhauer para el análisis de los aspectos históricos y filosóficos de una obra representativa del teatro clásico de la literatura española.

Palabras clave: Calderón de la Barca. *El príncipe constante*. D. Fernando. O Santo. Prisión en Tânger.

¹ Professora Emérita da Ufes. Pertence ao Programa do PPGL mestrado/doutorado, a algumas instituições culturais e a corpo editorial de revistas, no Brasil e no exterior. Organizou livros e antologias e é a atual presidente da Academia Espírito-santense de Letras. Publicou livros infantil e didático e de tradução, poesia, ensaio e crônicas. Doutora em Letras Neolatinas (UFRJ), pós-doutora em Filologia Espanhola (UNED-Madri), Mestre em Letras-Português (PUC-Paraná), Especialista em Filologia Espanhola (Madrid), recebeu homenagens por suas atuações profissionais e culturais como o seu nome no Prédio de Línguas da Ufes, medalha Rubén Braga, Korsciusko Barbosa Leão, Renato Pacheco, entre outras.

O Bem e o Mal são uma criação humana, como afirma Nietzsche: "Os valores opostos, 'bom e mau', 'bem e mal', existem neste mundo, durante mil anos num combate longo e terrível." (NIETZSCHE, 1974, p. 614, tradução nossa), porém as leis criaram condições de reunir, de forma agradável, os homens no sistema social.

Cesare Beccaria invoca a razão e o sentimento contra as injustiças dos processos penais atuantes em sua época (século XVII), em *Dos delitos e das penas* (1956) e explica que toda lei deve estar baseada nos sentimentos indeléveis do coração do homem para que encontre resistência e seja forçada a ceder (p. 33-34). Nessa obra clássica do Direito Penal, o autor conclama a rejeição às torturas, estabelece limites entre a justiça divina e a justiça humana, declara a pena de morte inútil, pois o déspota espalha o medo e o abatimento na alma dos "seus escravos, mas este medo e este abatimento se voltam contra ele próprio, logo lhe enchem o coração e o tornam presa de males maiores do que os que ele causa" (BECCARIA, 1956, p. 181).

Apoiando-nos nessa rejeição à tortura declarada por Beccaria, registramos a forma cruel de tratar os prisioneiros, principalmente o brutal tratamento dispensado ao príncipe de Portugal, D. Fernando, o Infante Santo, Senhor de Serpa, pelo rei de Marrocos, quando o príncipe esteve prisioneiro desse rei em Tânger, por motivos ambiciosos. O ato de condenar se relaciona com o poder, com a prática social que prescreve leis e pode mudar de acordo com a época ou o lugar em que se estabelece.

O foco para apresentação dessa situação criminal será a obra dramática *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, que aborda a temática da prisão de D. Fernando, ocorrida no século XV, entre 1437 e 1443, quando esse infante de Portugal esteve refém do rei muçulmano de Tânger, na luta pela posse de Ceuta, e envolve na trama vultos históricos tanto de Portugal quanto de Tânger no desenvolvimento da ação que chega a um trágico fim do herói.

Dados para esclarecer

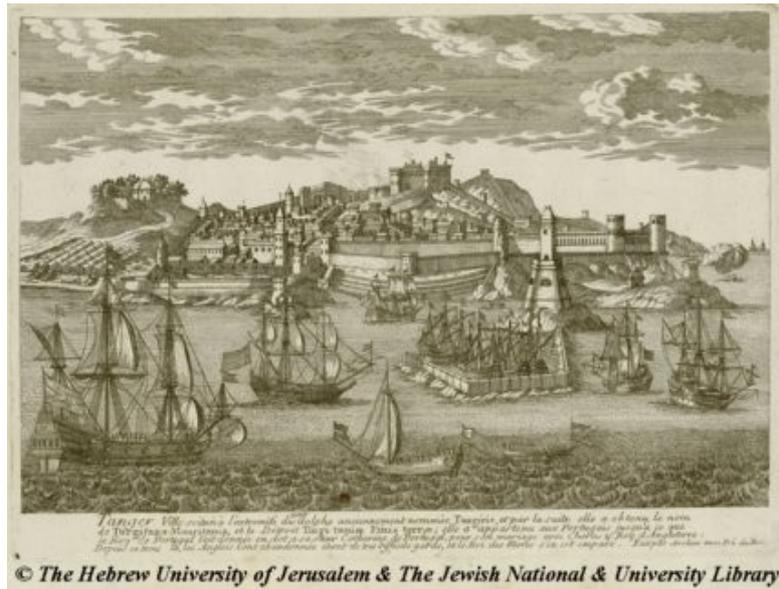
D. Fernando de Portugal, o Infante Santo, santidade concebida pelo povo e pelas lendas, não pela igreja, é o personagem de *El príncipe constante*, obra de 1628 de Pedro Calderón de la Barca (17/ 01/ 1600 – 25/05/ 1681). Por causa de uma fracassada batalha dos portugueses em Tânger, esse nobre português se tornou prisioneiro dos mouros por seis anos, ou seja, de 1437 a 1443. Sobre sua prisão e santidade se desenvolvem as ações principais da obra *El príncipe constante*.

Destacar em uma obra teatral situações trágicas é atrativo para o público. Assim concebe Platão (1956, p. 427): “a dor e sentimento são mais fáceis de imitar que um caráter tranquilo” e o teatro, manifestação de prazer cultural, fonte de cultura para um povo, tem um viés militante e se torna um veículo de estímulo para o pensamento e o senso crítico dos ouvintes (ou leitores) em suas encenações.

Tenta-se nas representações teatrais conscientizar as pessoas sobre suas responsabilidades como cidadãos. É nessa arte que diverte e ensina que Calderón encena uma história entre mouros e cristãos, ocorrida com os portugueses, com o objetivo de lembrar fatos sucedidos na Espanha, entre 1609 e 1613, durante a expulsão dos mouros, no reinado de Felipe III, numa época em que a evangelização de mouros possivelmente estaria na imaginação do povo.

A difusão e imposição da doutrina católica eram a ideologia oficial da coroa espanhola. Observe-se que a defesa irracional da fé é uma infração da ética e não deixa de ser uma violação da moral e do direito de liberdade. “É uma usurpação e não mais um poder legítimo.” (BECCARIA, 1956, p. 33). O teatro, como meio de comunicação em massa, na época de Calderón, poeta favorito da corte espanhola, foi um instrumento utilizado por ele para legitimar a doutrina oficial e encarnar o idealismo de loucos sonhos de domínio. E, cumprirá, nessa obra (como em outras posteriores) este empenho. O absolutismo monárquico lhe proporcionará, por meio de sua arte dramática, a ocasião de defender a religião católica proporcionando uma sutil educação das massas (MONTOLIU, 1947, p. 711-712).

Imagem 1. Tânger



Fonte: <http://recuemos.blogspot.com/2006/06/quem-foi-o-infante-santo.html>

Imagem 2. Príncipe D. Fernando, o Infante Santo (Santarém, 1402 – Fez, 1443)

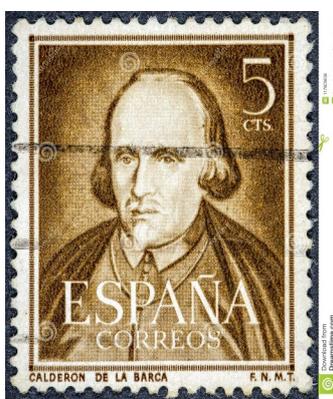


Fonte: <https://www.pbase.com/image/140009455>

O autor e a obra

Calderón de la Barca foi um importante dramaturgo e poeta espanhol do estilo barroco conceptista. Dele se conservam cento e vinte comédias, oitenta autos sacramentais e algumas peças breves (entremeses, loas, jácaras). Quanto à divisão pela temática, sua produção teatral pode ser compreendida como: uma obra dramática de história e de lenda espanhola, de honra e de ciúmes, de capa e espada, além de filosóficas, religiosas e fantásticas (GARCÍA LÓPEZ, 1969, p. 329).

Imagem 4. Selo espanhol em homenagem a Calderón de la Barca.



Fonte: <https://pt.dreamstime.com/poeta-do-dramaturgo-e-escritor-pedro-calderon-de-la-barca-image117805638>

Em 1690, Francisco Antonio de Bances Candamo destacou a importância de Calderón para o teatro na Espanha por apresentar inovação, seja na criação dos personagens, nos argumentos e no bom estilo:

Calderón, capellán de honor de su majestad y de los señores reyes nuevos de Toledo, fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia de España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su contextura y fábrica, y en la pureza de su estilo [...] (BANCES CANDANO, apud SÁNCHEZ ESCRIBANO e PORQUERAS MAYO, 1990, p. 343)

A obra *El príncipe constante* foi elogiada, mas também criticada pela parte formal – a métrica e a organização das estrofes foram apontadas como imperfeitas, como falhas de uma produção da juventude do autor (HERNANDO MOTA, 2012). Essa peça se encontra

entre as históricas e lendárias de Calderón, pois o personagem, o Infante D. Fernando de Portugal, o Santo, Grão Mestre de Aviz, é uma figura tanto histórica, que se pode conhecer por meio das crônicas portuguesas, por sua atuação no cerco de Tânger, como lendária, que se oferece no seu aspecto de santidade. Essa ocorrência segue a lei aristotélica de incrustar nas obras literárias variedades interpretativas, pois a verdade na poesia é diferente da verdade histórica, desde que não se desprezem as leis da verossimilhança.

Sobre este aspecto, Claudio Guillén (1988, p. 118) concebe que a historicidade de uma obra literária não depende de seu uso do passado, isto é, uma obra não é só compreendida como processos sociais, políticos ou econômicos, mas, inclusive, como dimensão de uma obra acabada. Continua explicando que a historicidade nasce dos processos, dos desenvolvimentos que a rodeiam no seu presente. Porque a obra de arte tem o poder de sugestionar e de aludir. Também Platão (1956, p. 421) esclarece que o construtor de fantasmas, ou o imitador, apenas conhece a aparência dos objetos: nada do que tem é real.

El príncipe constante, obra de 1628, é uma intertextualidade de *La fortuna adversa del Infante Fernando de Portugal*, uma produção escrita aproximadamente entre 1595 a 1598, pelo dramaturgo valenciano Francisco Agustín Tárrega (1556-1602) e que já foi atribuída a Lope de Vega (BARNE, 2020).

El príncipe constante, composição em verso, como as obras dramáticas do Século de Ouro Espanhol costumam ser, recria dados reais da prisão do Infante D. Fernando de Portugal que, em uma armada da coroa portuguesa junto com seu irmão D. Enrique, sob o comando do rei de Portugal, seu irmão, D. Duarte, se aventurou por terras marroquinas na conquista de Tânger lutando contra o exército do rei de Fez, e acrescenta outros acontecimentos como o romântico, no tratamento do amor entre jovens, ou maravilhoso, na existência do favorecimento de um morto na vitória de uma batalha.

A luta pelo domínio de Ceuta iniciou em 1437 e foi um desastre para a coroa portuguesa devido à perda de batalhas e de vidas tanto dos mouros como dos cristãos. Esse fato é conhecido como o Desastre ou o Cerco de Tânger. Como a vitória dos mouros ocasionou a prisão e a morte do Infante D. Fernando, este foi considerado mártir cristão, e

foi-lhe acrescentado o cognome de Santo (MICHLEAN, 2016, p. 180).

A obra está dividida em três “*Jornadas*”, atos ou partes, nas quais o argumento se tece de acordo com os fatos, relativos à história de Portugal. As ações se realizam no exterior e no interior do palácio real de Fez; dentro das muralhas de Tânger e no exterior delas. Nesse variado cenário – de salas, jardim, rua, campo e praia – atuam os personagens: os Infantes D. Fernando e D. Enrique; o nobre leal D. Juan Coutiño; o velho rei de Fez; o valente jovem rei português, D. Afonso; o galã e general de Fez, Muley; o pajem, Celín; o soberbo rei de Marrocos, Tarudante; o bufão (“gracioso”), Brito; uma dama, Fênix, a filha do rei de Fez; suas criadas, acompanhantes e uma espécie de confidentes: Zara, Rosa, Estrella e Celina; os soldados portugueses; os prisioneiros e os mouriscos. Segundo Aristóteles (1989, p. 144), na tragédia, costuma-se conservar os nomes históricos, porque somente se acredita no possível e não temos como possível o que não aconteceu, enquanto o acontecido é já evidentemente possível.

A relação dos personagens obedece ao paradigma da comédia do Século de Ouro (OLIVEIRA, p. 139-140) e cada um em seu papel dá conformidade ao tema da obra: a persistência do Infante Fernando em suas convicções religiosas e patrióticas, ainda que sofra os horrores da prisão. É essa qualidade do príncipe que o faz, apesar das adversidades e dos maus tratos, ficar firme na fé católica, e perseverante no desejo de manter o patrimônio de Ceuta para Portugal. Personagem altivo, de sublime perfeição moral, sente a tortura de uma imposição.

No desenvolvimento do tema destacam-se as qualidades morais do herói: a piedade, a bondade e a tenacidade. Essa força tenaz leva a que depois de morto Fernando consiga realizar o sonho de conservação de Ceuta para Portugal, pois numa aparição fantástica, durante a batalha beneficia os seus companheiros e amigos portugueses. Além disso, graças à justiça poética, artifício literário utilizado para que a virtude seja recompensada e o vício punido – resultado da atuação do Bem e do Mal –, função moralizante, muito utilizada em obras de teatro do século XVII, o galã, o general Muley, é favorecido na realização do sonho de casar-se com quem ama: a princesa Fênix. Tudo acontece por uma causalidade dramática. Contudo, os subtemas dramatizados de

autoritarismo, de leis cristãs e maometanas, de costumes portugueses e mouros, de abuso de poder, de castigos cruéis, de injustiças, de vingança e ambição se desenvolvem durante a condição de refém do Infante.

No decorrer das três partes da comédia *El príncipe constante* há variadas cenas, o que possibilita maior dinamismo nas ações. O primeiro ato contém 20 cenas, o segundo, 17, e o terceiro, 14. Nas didascálias (ou rubricas) se encontram as sugestões de atividades para a encenação: ordens, ações e cenários. As réplicas dos personagens durante a ação ocorrem em romances e em sonetos, e em forma métrica variada, principalmente com versos octossílabos e hendecassílabos, o que possibilita um ritmo mais intenso.

O primeiro ato inicia com prisioneiros cristãos cantando sentidamente suas penas nos “banhos” (prisão), acompanhados de sons produzidos com golpes das correntes de ferro. Assim explica no canto um prisioneiro na primeira cena: “Música cuyo instrumento/ son los hierros y cadenas/ que nos aprisionan [...]” (p. 5, v. 1-3). Do jardim de Fez as criadas de Fênix pedem-lhes para cantarem para alegrar sua senhora. No diálogo entre eles surgem os subtemas prisão e liberdade, quando o terceiro prisioneiro diz que canta para alegrar a si mesmo e não aos outros “para divertir las penas/ propias, mas no las ajenas” (p. 5, v. 2-3). Dessa resposta se intui que há liberdade/prisão, porque, ainda que tristes, os presos cantam, porque a alma não se aprisiona, somente o corpo. Esse subtema reflete a situação do Infante que, mesmo como corpo aprisionado, persevera em seu modo de pensar e atuar. Esse sentimento complexo de prazer é o “livre-arbítrio”. Entre as diversas sensações que são produtos da vontade, está a reflexão. Nela há sempre uma diretriz, uma determinação, uma inclinação de domínio, de superioridade diante do “deve obedecer”, que se chama “livre-arbítrio”. “Eu sou livre”, “ele” deve obedecer: sentimento oculto em toda manifestação da vontade (NIETZSCHE, 1974, p. 470-471).

O tema de falta de liberdade e autoritarismo prossegue. Na cena terceira no diálogo das criadas com Fênix, identifica-se a intenção de agradar à senhora, que está triste, depois que o pai determinou o seu casamento com o rei Tarudante, estando ela apaixonada pelo seu primo o general Muley. Nos versos deste ato afluem um enfrentamento do homem com a natureza, tema muito barroco (p. 10, v. 1-6,), e a cena terceira termina com um

paralelismo de pugna, de domínio de beleza entre terra e mar:

Ya con mezclados colores.
El jardín un mar de flores,
Y el mar un jardín de espumas:
Sin duda mi pena es mucha,
No la pueden lisonjear
Campo, cielo, tierra y mar. (p. 10, v. 13-19)

Na cena quatro desse ato, continua uma demonstração de falta de liberdade: a familiar. Outro tipo de violência: a imposição paterna. O rei de Fez mostra a Fênix, sua filha, um retrato do rei Tarudante, de Marrocos, e lhe diz que este será o seu esposo e que nessas bodas ele terá o apoio de Tarudante na realização de seu desejo: a conquista de Ceuta. Essa imposição do pai causará a Fênix muita dor, pois ela ama o general Muley Hasán. Mas deve obedecer ao pai, porque é o seu dono, pai e rei, como assim disse. Sua dor aflora num aparte na didascália: “¡Ay Muley!”.

Nessa ocasião, chega Muley Hasán e, ao ver o retrato de Tarudante nas mãos de Fênix, a quem ama, fica triste. Mas relata ao rei sobre sua ida a Ceuta, pontuando referências geográficas e históricas. Descreve os pendões portugueses que viu ali, explica que a armada portuguesa era grande e era uma ameaça para Tânger:

Ha salido de Lisboa
Para Tánger, y que viene
A sitiarla con heroica
Determinación que veas
En sus almenas famosas
Las quinas que ves en Ceuta
Cada vez que el sol se asoma
Duarte de Portugal. (p. 19, v. 28-35)

Recorda-lhe a grande fama do rei D. Duarte. Relata que ele enviava seus dois irmãos, Enrique e Fernando, famosos por suas vitórias e quatorze mil portugueses:

Enrique y Fernando, gloria
Deste siglo, que los mira
Coronados de victorias.

Maestres de Cristo y de Avis
Son, los dos pechos adornan
Cruces de perfiles blancos
Una verde y otra roja
Catorce mil portugueses. (p. 18-19, v. 176-184)

Dada a notícia da chegada da armada portuguesa, Muley estimula o rei a defender Tânger por Mahoma, segundo a tradição, para que se cumprisse a profecia de que os portugueses não sairiam vitoriosos da África, numa espécie de premonição para a derrota dos portugueses em Tânger:

Del África ha de tener
La portuguesa corona
Sepulcro infeliz, y vean
Que aquesta cuchilla corva,
Campañas verdes y azules
Volvió, con su sangre, rojas. (p. 19. v. 205-210)

Na primeira batalha venceram os portugueses comandados por Fernando e Enrique. Fernando aprisiona Muley Hasán, o chefe do exército do rei de Fez, que se identifica como o sobrinho do rei. Mas quando teve conhecimento de seu amor impossível por Fênix, que já está com as bodas determinadas com Tarudante, o rei de Marrocos, Fernando se apiedou da tristeza do mouro prisioneiro e o libertou para que fosse escravo de seu amor e não dele. Tal gesto transforma Muley em amigo de Fernando, a quem ajudará quando de sua prisão.

Depois dessa vitoriosa batalha dos portugueses contra os mouros, o rei de Tânger recebe o auxílio do Rei de Marrocos. Haverá uma segunda batalha e nela saem os mouros vitoriosos. Durante a luta, os Infantes, Enrique e Fernando, tornaram-se prisioneiros do rei que, vendo vantagem com esses dois prisioneiros, determina que D. Enrique vá para Portugal, como seu porta-voz, para trocar a liberdade de D. Fernando por Ceuta. Mas o leal nobre D. Juan fica com D. Fernando, tornando-se o consolo do Príncipe no cruel cativo que enfrentará.

O segundo ato começa no exterior, num jardim, com um diálogo harmonioso entre Muley e Fênix (Cena II e III), durante o qual a jovem explica a angústia de uma premonição de que seria trocada por um morto (“precio vil de un hombre muerto” (p. 56, v. 11). E Muley interpreta que seria a sua morte por amor e ciúme: “De amor, de envidia y de celoso” (p. 57, v. 20). Mas, por justiça poética, no último ato, ocorrerá a troca do morto D. Fernando pela liberdade de Fênix.

As Cenas III e IV reforçam a piedade de D. Fernando, e suas firmes ideias cristãs, quando ele se encontra com os prisioneiros portugueses que vêm cumprimentá-lo e lhes dá esperanças de vir socorro para eles de Portugal. Estando ele refém do rei de Tânger, mas vivendo com privilégios de um infante, move-lhe a terrível situação de estarem desumanamente acorrentados, fala-lhes com toda a fé cristã a respeito de sofrer com resignação por amor de Deus e os aconselha a obedecer a “su dueño”, pois na vida tudo muda, ontem boa e hoje má: “ayer flor”, “hoy cautivos”. Acrescenta que ele desejaria dar-lhes vida melhor:

[...] Quisiera de vuestros cuellos
Romper los nudos y lazos
Que os aprisionan, que a fe
Que os darían libertad. (p. 58, v 3-6)

Na Cena IV, Muley compara a sua vida com a de D. Fernando, lembrando que o Infante sofre a tirania do rei de Tânger, mas teria a felicidade de voltar para sua pátria, enquanto ele não tinha possibilidade de alcançar o seu amor pela força da autoridade de um rei e de um pai. Nessa passagem, o tema do transitório, que também está muito presente no barroco, prossegue com respeito à situação de D. Fernando, antes era um infante de nascimento, sendo agora um escravo: “Naciendo Infante, he llegado/ A ser esclavo [...]” (p. 60, v. 1-2).

Ainda no segundo ato, na Cena VI, chega uma galera portuguesa com velas escuras e D. Fernando reconhece que não veio para libertá-lo. Na Cena VII, seu irmão D. Enrique, que veio na galera e de luto, traz a notícia da morte do rei Duarte, morto de tristeza, quando soube da prisão de D. Fernando, e, também, a de que tinha deixado no testamento

que Ceuta fosse dado pela liberdade do Infante. (“El Rey mi señor ordena/ Que luego por la persona/ Del Infante se dé a Ceuta” (p. 66, v. 2-4).

Ao ouvir essa notícia, D. Fernando se indigna e diz ao rei que seu irmão quer dizer que deseja a sua liberdade e que esta seja realizada por outros meios, pois não lhe seria possível a um rei católico entregar Ceuta aos mouros, ele que tanto lutou para conseguí-la e “una ciudad que confiesa/ Católicamente a Dios” (p. 67, v. 31-32) não poderia converter suas igrejas em mesquitas. Mais importante era Ceuta que ele, pois, nessa guerra, perdeu sua identidade: “el ser”, agora não é infante, mas um escravo:

[...] ¿Quién soy yo? ¿Soy más que un hombre
Si es número que acrecienta
El ser infante ya soy
Un cautivo: de nobleza
No es capaz el que es esclavo;
Yo soy: luego ya yerra
El que infante me llamare.
Si no lo soy, ¿quién ordena
Que la vida de un esclavo
En tanto precio se venda? (p. 69, v. 98-107)

Terminada sua fala D. Fernando rasga o documento que seu irmão D. Enrique trouxe e o come para não se reter nenhuma letra, entrega-se ao rei de Fez como escravo e pede a seu irmão que volte para Portugal e o considere já morto “[...] Enterrado: que mi vida/ Yo haré que muerte parezca [...]” (p. 70, v. 128-129). Não ter Ceuta sob seu domínio irrita o rei. Como vingança da atitude de D. Fernando, humilha-o, manda-o beijar seus pés e não o trata como um Infante prisioneiro, mas como o mais desprezível dos escravos, tratando-o com muito rigor (Cena VIII), com correntes nos pés e no pescoço e trabalhando na estrebaria, com os trajes humildes, comendo só pão e bebendo água salgada e vivendo no calabouço. Paciente se sujeitava D. Fernando à nova modalidade de vida.

O drama *El príncipe constante* nasce numa época de tendências típicas do espírito espanhol, chamado período “do teatro nacional no século XVII” (GARCÍA LÓPEZ, 1969, p. 301). Mas, ainda que tome um fato ligado à história de Portugal, acontecido em terras mouriscas, ao lado de uma lenda criada pela imaginação popular portuguesa, a peça não

trata de um tema mourisco português, mas de realizações de cristãos em defesa da fé. E a psicologia de que o autor dota os personagens e mais o aspecto formal da obra, empregando sutilezas conceptistas, responde a este período espanhol, do século XVII, de ideias defendidas pela Contra Reforma como as noções cristãs do pecado original, a ilusão humanística da bondade natural do homem, a consideração de um mundo como um conjunto de falsas aparências, a desvalorização de todo o terrenal, que se procura relevar sua inevitável caducidade, o antigo otimismo, e uma profunda melancolia (GARCÍA LÓPEZ, 1966. p. 239).

Para o desenvolvimento da ação, além do tema de batalhas, dos prisioneiros com seus sofrimentos, do amor impossível, que a justiça poética torna realizável, e da prisão de D. Fernando, da concepção que tem de mártir e herói cristão, já que morre em nome da fé cristã, reflexo da concepção neoestoica cristã, que lhe oferecerá um aspecto de mártir e de santidade, também se encontra o tema do livre-arbítrio, que será apontado como a causa da perda dos privilégios e sofrimentos de D. Fernando. Pela lei do livre-arbítrio cada pessoa deve ter responsabilidade de seus atos. A igreja Católica considerava que o ser humano era quem escolhia se pecava ou não, enquanto os calvinistas falavam da predestinação, de que antes da criação do mundo Deus já selecionou os homens que iam salvar e aqueles que seriam condenados. Mas, como afirma Beccaria (1956, p. 33): “só a necessidade possibilita o homem de ceder uma parte de sua liberdade”. Porém, tomar a liberdade de uma pessoa, é um abuso e não justiça, isto é, uma tirania, exercida sem lei e sem freio. Deleuze (1974, p. 155) declara que somente o homem livre pode compreender todas as violências em uma só, e todos os acontecimentos mortais em um só. Já Platão (1956, p. 381-387) defende que o tirano não é amigo de ninguém, desconhece a verdadeira liberdade e amizade e se torna um escravo, sujeito à mais vil demonstração da servidão que é a da hipocrisia. A autoridade que exerce o torna invejoso, pérfido, injusto, ímpio e sem verdadeiros amigos. Por questões políticas, de poder, de pensamento religioso e ambição, esteve condenado D. Fernando, em Tânger, e ali faleceu devido à extensão da pena. Sua condenação trouxe prejuízos sociais, tanto para os portugueses como para os marroquinos, pela quantidade de mortos durante as batalhas (MICHELAN, 2016, p. 180).

O juiz e o prisioneiro

Não se pode afirmar que a prisão do Infante trouxe felicidade ao rei de Tânger, pois todo aquele que age injustamente é infeliz, já que o seu prazer de fazer sofrer o outro é passageiro. Além disso, jamais se satisfaz aquele que tem a vontade de poder e a utiliza para crescer, expandir sua fortaleza e submeter os outros, pois sempre vai querer algo mais, como afirma o filósofo grego: “Longe de poder saciar os seus desejos, tudo lhe falta, é realmente pobre” (PLATÃO, 1956, p. 387). Por outro lado, a atitude submissa do Infante Fernando é louvável, pois é melhor estar tranquilo o mais possível nas adversidades, sem se arrastar pelo desespero, pois nada se ganha em se afligir. A aflição se torna um obstáculo ao alívio que poderíamos ter, com esta afirmação, sofisticadamente, lembramos Platão (1956, p. 426): “[...] é melhor permanecer tranquilo, o quanto possível, em meio às adversidades [...]”. Assim o Infante, sempre humilde e cristão, concebe que a morte iguala a todos sem distinção de rico e pobre. O seu diálogo com Zara, a criada de Fênix, na Cena XII, do segundo ato, é uma confirmação de seu pensar cristão sobre a transitoriedade do tempo:

No me hagáis cortesías:
Iguales vuestras penas y las mías
Son; y pues nuestra suerte,
Si hoy no, mañana ha de igualar la muerte,
No será acción liviana
No dejar hoy que hacer para mañana. (p. 81, v. 1-6)

Muley tenta libertar Fernando, mas o rei desconfia de seu plano, castiga mais ainda o Infante e dá a Muley o cargo de guardião. Nesse encargo, Muley não sabe a quem ser fiel, se ao amigo ou ao rei, e pede conselho ao Infante, que generosamente lhe recomenda buscar a lealdade e a honra:

Muley, amor y amistad
En grado inferior se ven
Con la lealtad y el honor.
Nadie iguala con el Rey;

El solo es igual consigo:
Y así mi consejo es
Que a él le sirvas y me faltes. (p. 95-96, v. 1-7)

Em Schopenhauer nos apoiamos para explicar que essa atitude ardilosa do rei é uma violência para que Muley sirva a sua vontade. Segundo esse filósofo, a injustiça por meio da violência não é um opróbrio tão grande como a cometida por meio de astúcia, porque a primeira faz demonstração de força física que em qualquer circunstância se impõe aos homens, enquanto a segunda, com o emprego de caminhos suspeitosos, demonstra debilidade e embrutece o homem física e moralmente de uma só vez (SCHOPENHAUER, s/d, p. 95-113).

Nas cenas primeira e segunda do terceiro ato, Muley e Fênix pedem ao rei clemência por Fernando que está muito fraco, com mau cheiro, sendo alimentado pelas porções de seu criado e pelo fiel cavaleiro D. Juan. Mas como o rei a ninguém quer ouvir, diz que Fernando é o culpado do castigo por sua constância na fé e ironiza:

Él es el cruel consigo,
Que yo no lo soy con él
¿No está en su mano el salir
De su miseria, y vivir?
Pues eso en su mano está,
Entregue a Ceuta, y saldrá
De padecer y sentir
Tantas penas y rigores. (Cena II, p. 104, v. 8-15)

Na cena IV num jogo paralelo gracioso de saudações e cortesias se estabelece um diálogo entre o sobrinho de D. Fernando, D. Alfonso, agora rei de Portugal, que vem disfarçado de embaixador de seu país, e Tarudante o rei de Marrocos. Como embaixador de Portugal, Alfonso diz ao rei que lhe oferece para libertar Fernando ouro e prata, com valor superior ao de duas cidades, e que, se não aceitasse, o rei de Portugal viria armado buscar D. Fernando. Depois da anagnórisis do rei Alfonso de Portugal, jovem e impetuoso, e a negativa do rei de Fez (“Que si no me das a Ceuta,/ No hayas miedo que le lles”) o rei D. Alfonso dá o grito de guerra: “Veamos en la campaña./Hoy toda el África tiemble!” (p.111, v. 3-4; v. 5-6)

Tarudante chega de Marrocos com seu exército para auxiliar o rei de Fez, que ordena a Muley levar Fênix para Marrocos, mas este se entristece com esta ordem, seja por levar sua amada para ser esposa de Tarudante, seja por sentir que, estando distante de seu amigo D. Fernando, não poderá socorrê-lo.

Na representação da Cena VI, reforçam-se o cruel, o desumano castigo, que o infante recebe e o seu caráter santo e resignado, quando os prisioneiros, inclusive D. Fernando, que está muito doente, estão trabalhando na rua, acorrentados e sem pão e água. Mas ninguém poderia dar-lhes alimento ou água por ordem do rei, contudo D. Fernando, ainda que nesta mísera situação, faz oração de louvor a Deus.

A representação na Cena VII servirá para demonstrar o caráter vaidoso do opressor rei mouro e a humildade de D. Fernando. Ocorre na rua, quando o rei de Fez passeia, arrogantemente, com Fênix e Tarudante, para mostrar a este a “grandeza”, isto é, o seu poder sobre os prisioneiros cristãos, e as medidas humilhantes que preparou para um cristão e Infante que, vendo as pessoas passarem lhes pede a esmola de um alimento, pois tem fome:

Muriendo de hambre estoy.
Hombres doleos de mí
Que una fiera de otra fiera
Se compadece. (p. 118, v. 5-8)

Mas o rei responde à súplica com ironia e agressividade, designando-o por seu título de Maestro e Infante:

Que tenga fe en este estado,
Tan mísero y desdichado,
Más me ofende, más me infama.-
Maestre, Infante. (p. 119, v. 1-4)

D. Fernando, alertado por Brito sobre a fala do rei, humildemente, declara que não é nem Maestro nem Infante, mas escravo (p. 119-120). Nietzsche (1974, p. 253) questiona: “O mais pesado não é ajoelhar-se para humilhar a soberba?”. Portanto, o mais humilhante é ser cruel.

Morte do prisioneiro

Nas cenas seguintes ocorrem: a morte do Infante na prisão, resultado das mais cruéis torturas; a chegada da armada portuguesa (Cena IX), que luta com os mouros de Fez e com os de Marrocos; e a vitória do exército comandado por D. Alfonso, graças a D. Fernando, transformado em mártir cristão, que lhes aparece, depois de morto, para estimular a luta entre os mouros e cristãos (Cena XI a XIII).

Vitorioso na batalha, D. Alfonso reclama o corpo de Fernando, que está num esquife na muralha, pela troca de Fênix e Tarudante que são seus prisioneiros. Dessa forma, realizou-se a premonição do sonho de Fênix de que iria ser trocada por um morto: “Precio de un muerto ha de ser.” (2º ato, Cena I, p. 55-56). Mas, em retribuição à amizade que o mouro Muley teve para com D. Fernando, D. Alfonso põe a condição de entregar Fênix sob a promessa de ela se casar com Muley.

Assim, D. Fernando consegue, milagrosamente, a vitória dos portugueses, a união de duas pessoas que se amam, que Ceuta não seja entregue ao rei de Fez, isto é, que continue cristianizada, e que seja enterrado em uma igreja. Com as bodas do galã com a dama que acontecem pela justiça poética, a obra registra o padrão dos términos da época: um desenlace surpreendente e um *happy end*.

O protagonista

O Infante D. Fernando, o protagonista da obra *El príncipe constante*, o herói que luta pelo que crê como correto e coloca em perigo sua própria vida é um jovem ardoroso. Enfrenta as adversidades da vida e tem vitoriosos os seus desejos depois de morto.

No drama, há três pontos a destacar na psicologia desse personagem: o orgulho, a vaidade e a piedade. O primeiro quando D. Fernando chega à África e se mostra determinado. Com o orgulho do dominador crê-se já vitorioso e dirá: “Porque la he ganar a sangre y fuego/ que el campo inunde, el edificio encienda”. (p. 27, v. 8-9). O segundo, quando o Infante quer ser o primeiro a desembarcar na terra que pensa que conquistará:

“Porque oprimida al peso de mi huella/ Sientas en tu cerviz la poderosa/ fuerza de que ha de rendirte.” (p. 26, v. 3-5). O terceiro, na Cena IV, quando prisioneiro, sofrendo a crueldade do rei de Fez, trabalhando na estrebaria, sem alimentação adequada, se sensibiliza com o sofrimento dos prisioneiros e dirá a Muley:

[...] ¡Quién pudiera
Socorrerlos! ¡Qué dolor!
[...] Duélome de su fortuna,
Y en la desdicha importuna
Que a esos cautivos miráis
Aprendo a ser infeliz;
Y algún día podrá ser
Que los haya menester. (p. 60, v. 3-4; v. 1-6)

O Infante, quando chega à África, vê o inimigo como inferior, inculto e brutal e dá ordens a seu irmão, estimula-o a ter coragem para sair vitorioso na batalha, procura eliminar-lhe o pessimismo. Todas as qualidades de D. Fernando o tornam um herói: confiança em si mesmo, arrogância, valentia nas batalhas, mas humilde no proceder, dinamismo, lealdade, amizade, piedade, bondade, sensibilidade com a aflição dos outros, nobreza de caráter, generoso, simples, patriota e piedoso. Sua maior virtude é a fé cristã. No ato primeiro, Cena IX, em hendecassílabos, mostra sua fé, e declara, preconceituosamente, que todos os pensamentos maus são agouros próprios dos mouros. Confia que a vitória é certa para os cristãos portugueses, pois o objetivo é nobre: “La fe de Dios a engrandecer venimos/ suyo será el honor, suya la gloria/ [...] A servirle venimos, no a ofenderle:/Cristianos sois, haced como cristiano” (p. 29, v. 21-27). Quando eles ficaram prisioneiros dará ânimo a seu irmão. Assim no final da Cena XII, Enrique não sabe como agir: “[...] ¿Qué haremos, pues, de confusiones llenos” (p. 41, v. 13), ele lhe responderá com arrogante posição de seus valores:

¿Qué? Morir como buenos,
con ánimos constantes,
¿No somos dos Maestres, dos Infantes,
Cuando bastara ser dos portugueses
Particulares, para no haber visto
La cara al miedo? Pues Avis y Cristo

A voces repitamos,
Y por la fe muramos
Pues a morir venimos. (p. 41, v. 1-9)

Assim é D. Fernando: confiante diante de uma situação perigosa, um piedoso cristão, amante de Deus e obediente à sua lei. Enquanto D. Enrique, ao contrário, é valente, mas sempre indeciso e temeroso.

Conclusão

Em toda a obra *El príncipe constante* há belas imagens e variedade de formas verbais que dão ritmos, produzindo musicalidade.

Calderón de la Barca, na obra *El príncipe constante*, consegue com elementos históricos da luta de cristãos portugueses com mouros de Tânger, da prisão do Infante D. Fernando de Portugal e da lenda de sua santidade, que o levou a aparecer no momento da batalha levando os portugueses à vitória em Tânger, apresentar arbitrariedades de poder e o resultado trágico de uma ganância humana.

Referências

ARISTÓTELES. **La poética**. Versión de García Bacca. Barcelona: EDIMUSA, 1989.

BARNE, Yannick. Lo santo y lo visible en *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/criticon/17388>. Acesso em 19 abr. 2022.

BECCARIA, C. **Dos delitos e das penas**. São Paulo: Atena Editora. 1956.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El príncipe constante**. Disponível em: <http://www.textos.info>. Acesso em: 14 ago. 2021.

CRUZ, Abel dos Santos. **A nobreza portuguesa e Marrocos no século XV (1415-1464)**. Dissertação (Mestrado em História Medieval), Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GARCÍA LÓPEZ, J. **Historia de la literatura española**. Barcelona: Editorial Vicens – Vives, 1969.

GUILLÉN, Claudio. **El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos**. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

HERNANDO MORATA, Isabel. En torno al texto de *El príncipe constante*, de Calderón: la tradición impresa. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/criticon/509>. Acesso em: 20 set. 2021.

MICHELAN, Kátia Brasilino. A escrita de um feito inglório: o cerco português a Tânger, em 1437. **História e Cultura**, Franca, v. 5, n. 1, p. 170-187, mar. 2016. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1779>. Acesso: 15 ago. 2021.

MONTOLIU, Manuel de. **Manual de historia de la literatura castellana**. Barcelona: Editorial Cervantes, 1947.

NIETZSCHE, Frederico. **El eterno retorno. Así habla Zaratustra. Mas Allá del bien y del mal**. Buenos Aires: Aguilar, 1974.

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. **Historia Básica del arte escénico**. Madrid: Cátedra, 2002.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira. **Ensaio sobre dramaturgia**. São Paulo: Opção Editora, 2016.

PAULA, Frederico Mendes. História de Portugal em Marrocos sobre Patrimônio, História e outras histórias. **Blogue**. Disponível em: <https://historiasdeportugalemarrocos.com/tag/infante-santo/>. Acesso em: 14 ago. 2021.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Atena Editora 1956.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1956.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, PORQUERAS MAYO, Alberto. **Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco**. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

SCHOPENHAUER. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: EdiOuro (s/d).

Submetido em: 03 fev. 2022 | Aprovado em: 16 abr. 2022



Performance viral: Estilo e trauma

Performance virale: Style et trauma

Alexandre Lindo¹

Resumo

Este artigo, híbrido de relato e elaboração teórica, reflete sobre os processos de estudo articulando conceitos de estilo, trauma e performance na construção do programa performativo *Performance viral SARS-CoV-2 arteimunização* apoiado pela Lei Federal ALDIR BLANC 004/2021 da Secretaria de Cultura de São Caetano do Sul.

Palavras-chave: Corpo. Vírus. Estilo. Trauma. Performance.

Résumé

Cet article, hybride de récit et d'élaboration théorique, réfléchit sur les processus d'étude articulant les notions de style, de trauma et de performance dans la construction du programme performatif *Performance virale SARS-CoV-2 art-immunisation* soutenu par la loi fédérale ALDIR BLANC 004/2021 du Secrétariat de Culture de São Caetano do Sul.

Mots-clés : Corps. Virus. Style. Trauma. Performance.

¹ Ator-performer e pesquisador. Interessa-se pelos seguintes temas: coreografia, estética queer, estilística performativa, língua[-gem], performance autobiográfica, psicanálise, semiótica francesa e teatro de máscaras. Mestrando em estudos performativos pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Tem formação em Letras Modernas francês-português pela FFLCH-USP. Ator pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. E-mail: alexandreindo@gmail.com.

Performance viral SARS-CoV-2 arteimunização

O projeto *Performance viral SARS-CoV-2 arteimunização* teve sua aprovação publicada no dia 10 de novembro de 2021 no DOE do município de São Caetano do Sul. Ele tinha por objetivo a criação da performance viral SARS-CoV-2 arteimunização através da qual pudéssemos simbolizar frustrações e/ou expectativas que a pandemia de Covid-19 gerou nas pessoas por meio de objetos relacionais. Como explica Lygia Clark (1978, p. 1), esses objetos relacionais são definidos na relação pela fantasia do sujeito, sendo alvos de carga afetiva agressiva ou passional do mesmo.

A sensação corpórea provocada por tais objetos é o ponto de partida para a fantasmática do corpo. Que se decanta, simboliza, por meio de diversos materiais plásticos formados a partir do **experimento de um ateliê-clínica**. Para tanto, a linguagem performativa que borra a fronteira entre performer e espectador, fazer e ver, era o escopo fundamental na medida em que colocava o público como parte fundante, basilar, matéria prima do trabalho.

Para a teórica Erika Fischer-Lichte (2008) a performance é um sistema autopoietico que se regula através das relações entre performer-espectador. Por sua vez, Eleonora Fabião (2013), também teórica da performance, nos diz que o programa performativo não só é uma desconstrução da representação como é um motor de experimentação deflagrando relações, negociações com a matéria-mundo, e assim, investiga dramaturgias do corpo. Para a mesma um corpo pode ser visível ou invisível: corpo, ideia, texto, luz, ar, folhas, tudo se conecta. O importante é estar conectado e ver o que um programa performativo pode fazer acontecer. Eleonora Fabião (2013, p. 9) nos diz que:

O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre **cena** e sobre **presença** justamente por ser **cena-não-cena**. Transformá-la num método para levantamento de material é esvaziá-la de sua imediatidade, de sua urgência; é enquadrá-la numa funcionalidade que a descaracteriza e enfraquece – esta seria a arte de não fazer performance. Em outras palavras: assim como uma performance não é “ensaiável”, não faz sentido transformá-la em ensaio. Porém, **desdobrar** a performance realizada em novas experimentações – experiências de escrita, de criação dramaturgica, de teatro, de vida – isto sim me parece condizente e potente. Assim como

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 6, n. 1, p. 101-115, 2022.

percebo, **uma performance é um disparador de performances.**

O projeto concebido se coadunava com as colocações acima da pesquisadora, pois levava em conta “experiências de escrita, de criação dramaturgica, de teatro, de vida”. Ou seja, a máxima vida-arte por uma bioescrita condensando em diversas formas de expressão, conteúdos, produzindo arquivos plásticos, também documentos, desse período pandêmico. Isso também era um dos objetivos do projeto, pegar fragmentos dos modos de estudo, dos modos de fazer performance e dos modos de ensinar para a realização de uma oficina sobre a teoria da performance bem como uma minixposição com esses fragmentos de materiais para a Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul².

O projeto se justificava por ampliar o entendimento de corpo, ao se questionar se um corpo é apenas todos os elementos bioquímicos que o compõem: estrutura óssea, músculos, sistema sanguíneo, linfático, neurônios, sinapses. A **noção de cuidado** se restringe apenas aos aspectos biológicos? Alimentar-se, vacinar-se...? Seríamos apenas essa massa amorfa de matéria biológica do mundo sem nenhuma dimensão de ligação com a linguagem? Quando pensamos em linguagem, pensamos numa estrutura heteróclita e complexa que age em nós mesmos, faz parte disso que recortamos e denominamos corpo. Mas um corpo é uma antropologia ecológica, para emprestar um conceito de Tim Ingold (2012), que o entende como uma coisa, um agregado de fios vitais, uma coisa-acontecer.

Aconteceres que se entrelaçam, donde a matéria psíquica: metabolismo linguageiro por fundamento ou a fantasmática do corpo vaza pelas coisas em performance. Como apontam Fabião e Alcure (2020, p. 182) “No plano das coisas humanas e não-humanas, de uma ‘ética da coisa’ como propõe André Lepecki, todos os tipos de matérias coconstituem-se”. Assim, a performance viral *SARS-CoV-2 arteimunização* atrelava-se à **elaboração psíquica de traumas**, rupturas, causados pelo longo isolamento da pandemia de Covid-19. E acabava por tocar em pontos como: insegurança afetiva, insegurança alimentar, insegurança econômica, medo de mortes, de perdas familiares, de amigos. Incerteza do futuro, projeções de um mundo pós-pandemia, excesso de sonhos, esgotamento, abatimento...

2 Cf. site da instituição: www.fpm.org.br. Acesso em: 17 nov. 2021.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 6, n. 1, p. 101-115, 2022.

Para o filósofo e ensaísta sul-coreano Byung-Chul Han o vírus destaca a sociedade do cansaço. Para ele, até a inatividade a que o confinamento nos obriga nos causa fadiga. Han diz que a fadiga é uma doença da sociedade neoliberal do rendimento (ideia de empresa: venço sozinho). Nos autoexploramos sendo prisioneiros e vigia de nós mesmos, o que nos daria a sensação de liberdade. Mas isso só dilata nossa fadiga.

Síndrome da fadiga potencializada pelo vírus não esgota apenas os infectados, mas também os saudáveis. Ao dizer que a pandemia acentua o campo neoliberal, Han aponta a pressão interna que se robustece devido ao excesso de redes sociais, *lives* permanentes e teletrabalho. Ele afirma que ficamos exaustos com a falta de contatos sociais, a falta de abraços e de contato corporal com os outros. O que chama de rituais:

O vírus acelera o desaparecimento dos rituais e a erosão da comunidade. Mesmo aqueles rituais que ainda restavam são eliminados, como ir ao futebol ou a um show, sair para comer em um restaurante, ir ao teatro ou ao cinema. A distância social destrói o social. O outro se tornou um potencial portador do vírus, do qual devo manter distância. O vírus radicaliza essa expulsão do diferente que antes mesmo da pandemia diagnostiquei muitas vezes. Na verdade, o vírus atua como um amplificador das crises de nossa sociedade. [...] **a mera presença corporal do outro já tem algo que nos faz sentir felizes, que a linguagem implica uma experiência corporal, que um diálogo bem-sucedido pressupõe um corpo, que somos seres corporais.** [...] Rituais são processos de incorporação e encenação corporal. As ordens e os valores vigentes em uma comunidade são vivenciados e se consolidam no corpo. São consignados no corpo, são incorporados, ou seja, são assimilados corporalmente. Desse modo, os rituais geram um saber corporificado e uma memória corpórea, uma identidade corporificada, uma compenetração corporal. A comunidade ritual é uma corporação. A comunidade como tal tem uma dimensão corporal que lhe é inerente. A digitalização enfraquece o vínculo comunitário na medida em que tem um efeito decorporizador. A comunicação digital é uma comunicação descorporizada. (HAN, 2021, grifo nosso)

A vida, devido ao excesso da digitalização, fica fragilizada, pois o vírus acentua uma sociedade da sobrevivência sacrificando um bioma corporal (o humano). Bioma esse que, no prazer ritual do encontro entre pessoas, traz uma qualidade de vida.

O início do século XXI, do ponto de vista patológico, não seria nem bacteriano nem viral, mas neuronal. Doenças neuronais como a depressão, o transtorno de déficit de atenção com hiperatividade (TDAH), o transtorno

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 6, n. 1, p. 101-115, 2022.

de personalidade *borderline* (TPB) ou a síndrome de *burnout* (esgotamento profissional) definem o panorama patológico neste início de século. (HAN, 2021)

Han também diz que em breve teremos vacinas suficientes contra o vírus. O que já temos! Mas não haverá vacinas contra a pandemia global da depressão. A depressão é um dos fatores do suicídio, o qual se agrava com a pandemia. O vírus é um catalisador da depressão. E em nível mundial, muito pouca atenção ainda é dada às **consequências psíquicas da pandemia**, afirma. O filósofo sul-coreano finda seu texto dizendo que o vírus SARS-CoV-2 sobrecarrega nossa sociedade do cansaço, radicaliza distorções patológicas e poderia ser chamado de vírus do cansaço. Ele também mantém pontes com o sentido etimológico de *Krisis*, que significa “ponto de inflexão”, ou seja, um chamado à mudança. Encontrar uma nova forma de vida que nos torne imune ao vírus do cansaço.

Esse era o norte do projeto bem como os aspectos que o conjunto de práticas desejava tocar por meio da performance, do corpo e do ritual, dando voz a processos inconscientes para nós mesmos e para o público. Como estamos respondendo ao vírus: **performance viral** disparadora de performances das quais a partilha de matérias do ateliê-clínica *SARS-CoV-2 arteimunização* serviria *a posteriori* para a composição da minixposição de artes plásticas.

Tudo está conectado, vivemos em rede, e no limite, não há distinção do vírus da Covid-19 enquanto performer. Ele performou em nós toda uma nova realidade social que não estávamos acostumados, ele performou em nós sentimentos angustiantes. Ele e a cultura juntos desenhando as mudanças e as crises por que passamos. A professora e pesquisadora Erika Fischer-Lichte em seu texto “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”, com tradução de Marcus Borja, nos aponta a crise do estatuto da linguagem quando diz que:

O que é que se passa no momento do deslocamento, isto é, no momento exato em que a ordem de percepção que existia até então é perturbada, mas em que a outra ordem ainda não foi estabelecida: esse momento de passagem da ordem de presença à ordem de representação ou inversamente? Aparece um estado de instabilidade. Ele transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário. Desta forma, o sujeito perceptor encontra-se num umbral – o umbral que informa e marca

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 6, n. 1, p. 101-115, 2022.

a passagem de uma ordem a outra. O antropólogo Victor Turner chamou o fato de encontrar-se num tal umbral de 'liminaridade' (TURNER, 1969). Por isso, pode-se concluir que o deslocamento transporta o sujeito perceptor a um estado liminar. [...] A experiência estética [contemporânea]... deve ser considerada como uma experiência liminar, como a experiência de estar no 'entre-dois', assim como exprimiu Victor Turner (1969, p. 95), como uma experiência de crise. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21)

A experiência do entre-dois, de crise, condiz com nossa performance viral, pois é a partir das crises pessoais e também da crise das linguagens, de identidade e de estatuto epistemológico com demarcações fluidas de território como aponta Silvia Fernandes, que podemos entrever algo não somente de fruição estética, mas de imunização e alívio psíquico pela arte. Uma espécie de 1ª, 2ª, 3ª e 4ª doses de SARS-CoV-2 *arteimunização* que cria diversos tipos de arquivos e documentos, sendo um material importante para o registro histórico pandêmico pela qual a cidade de São Caetano do Sul e o mundo passam.

O início das práticas de estudo

As práticas de estudo pautaram-se pela leitura de diversos textos acadêmicos: ensaios, artigos, matérias jornalísticas, documentários, etc. Para depois serem apresentados em forma de seminário via plataforma de videoconferência seguidos de diálogos. Esse conjunto todo foi gravado como *materialpodcast* e disponibilizado no *youtube*.

A primeira orientação dada no dia 11 de novembro de 2021 foi a de começar o estudo com o texto de Richard Schechner (2002, p. 28-51) sobre "O que é performance?", presente no livro *Performance studies: an introduction*. Foi pedido às participantes (Cleide Amorim, Marcela Maia e Nathalia Karen) para que lessem esse texto e fizessem, cada uma, uma espécie de síntese do conteúdo, um mapa, uma cartografia pessoal, para que ao fim desses modos de estudo produzíssemos um discurso plástico. Mapa-collage com diversos materiais dali oriundos (o projeto estava estruturado em: modos de estudo, modos de fazer e modos de ensinar).

No dia 17 de novembro de 2021, relatei que o coração do projeto eram as proposições de Lygia Clark. No nosso primeiro encontro, como havia proposto no projeto,

partimos da investigação sobre as imagens do inconsciente fazendo um movimento que saía da clínica e ia para a arte (Nise da Silveira) e outro que era o que mais nos interessava, saía da arte e ia para a clínica (Lygia Clark), entretanto, mantém-se aí, na verdade, uma relação tensiva, fronteira entre arte-clínica, o que é o mais interessante em Clark. O que chamei de Ateliê-clínica.

Com isso, os primeiros impulsos do projeto podem ser consultados pela leitura de matérias, documentários, pesquisa de textos em portais, etc. como seguem: 1) “Arte e saúde mental: uma relação histórica no Brasil” (ABDALLA, 2020); 2) “Adelina Gomes – no reino das mães (*Imagens do inconsciente*, de Leon Hirszman) (IMAGENS..., 2022); 3) “Nise da Silveira – posfácio: imagens do inconsciente” (NISE, 2022); 4) “Lygia Clark, por Franz Manata | Curta!” (LYGIA..., 2022); 5) “Lygia Clark: 10 obras para conhecer a artista contemporânea” (LYGIA..., 2022); 6) Neste sexto movimento, aprofundamos a investigação no <https://portal.lygiaclark.org.br/> (PORTAL..., 2022) dando especial atenção ao ano de 1978, recorte temporal onde aparece as folhas que Clark datilografou sobre os objetos relacionais. Porque é com base neles que propus experimentar o ateliê-clínica no parque Espaço Verde Chico Mendes. Nesse mesmo espaço ainda observamos a Não Arte: Objetos Sensoriais, Nostalgia do Corpo, Fantasmática do Corpo e O Método Terapêutico. Para em seguida assistir ao documentário: memória do corpo de Lygia Clark. Por fim, pedi a leitura de “Performance e precariedade”, de Eleonora Fabião (2011), integrante do livro *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Depois de ter se alimentado de todos esses textos, perguntei qual relação poderíamos estabelecer entre Schechner e Lygia Clark? Quais relações entre Schechner, Clark e a pandemia de Covid-19? Pedi para não esquecerem de produzir materiais plásticos de estudo, o que nos daria um mapa, uma cartografia dos modos de estudo de cada participante, o que levava em conta o processo cumulativo das práticas de estudo.

No dia 04 de janeiro de 2022, com a apresentação de Lygia Clark bem como seu texto “Objeto relacional” e suas práticas terapêuticas, ao longo dos diálogos relatei que a **clínica**, segundo Christian Dunker, era um **conjunto de processos**. De procedimentos. E

que para ele, ao colocar-se em frente a uma outra pessoa (“paciente”) já se estava numa experiência de cura. Para Dunker, a psicanálise conversa com muitas áreas como a literatura e as ciências da linguagem. Tem a ver com técnicas de linguagem: produção de uma escuta poética, poesia, música, jogos de linguagem, forma, tempo e intensidade na forma de devolução de respostas. A psicanálise para Dunker exige uma diagnóstica (sintoma), exige uma semiologia (O QUE É A CLÍNICA..., 2022) — que prefiro chamar de **semiose** devido à minha pesquisa de mestrado. Para a semiótica discursiva de linha francesa, semiose é a união de um plano do conteúdo com um plano da expressão. A essa união (função semiótica) dá-se o nome de texto³. Mas ela se ampliou como um conjunto de práticas em processo que podemos ler como texto. Um **texto** é uma **semiose**, **percepção conotada**, filtragem do mundo segundo nossas experiências-vivências. E segundo Norma Discini (2015, p. 156), que retoma Merleau-Ponty, “a **percepção já estiliza**”. Ainda segundo a professora-semioticista, “a percepção como semiose encontra manifestação na escala de estesia do lógos, considerado constitutivamente conotado” (DISCINI, 2015, p. 244). **Estesia é sensibilidade**. A sensibilidade do discurso pode aumentar tanto que posso borrar os contornos do mundo, pense em pinturas de aquarela, poesias, relatos/depoimentos, etc. Márcio Seligmann-Silva (2002, p. 137) diz em *Literatura e Trauma* que:

aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado — e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios e, enfim, na literatura.

Assim, podemos fluir por todos esses diversos gêneros e essa fluidez, plasticidade de gênero, pode ser apreendida, por exemplo, em **performances autobiográficas**. Para Janaina Leite, essa ideia está na **base do pensamento psicanalítico**, que entende a autobiografia como **pesquisa de si**. (LEITE, 2014, p. 16). E dando continuidade aos apontamentos de Dunker (2022), uma etiologia (causa). A escuta poética é uma arte de

3 Texto não significa apenas a linguagem verbal, mas um conjunto significante de outras linguagens. A semiótica alarga a noção de texto. Cf. LINDO, A. D. C. Práticas Abissais. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**. São Paulo, v. 21, n. 2, p. 272-289, maio/ago. 2021.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 6, n. 1, p. 101-115, 2022.

escolher os signos. Isso tem a ver com a produção de uma resposta que dá um acabamento plástico-discursivo sobre si mesmo e sobre o outro.

No dia 05 de janeiro de 2022 a orientação foi para que os textos abaixo fossem lidos para os próximos seminários. 1) “Práticas abissais” (Alexandre Dias Cardoso Lindo). *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. São Paulo, v. 21, n. 2, p. 272-289, maio/ago. 2021; 2) *Performance, teoría y práctica* (Diana Taylor) e 3) “Programa performativo: o corpo-em-experiência” (Eleonora Fabião).

No dia 08 de janeiro de 2022 discutimos o texto de Richard Schechner. sobre comportamento restaurado ou reiterado e sua relação com aspectos traumáticos e também uma de suas funções com a cura e as relações entre práticas xamânicas (forma antiga de medicina) e a psicanálise. Aproximando essa relação do *clown*/palhaço na medida em que o *clown*/palhaço diz respeito a uma mitologia pessoal trabalhando por via negativa e com isso faz ponte com as formações do inconsciente (sonhos, chistes, repetições, trauma, atos falhos), o avesso, o frágil, o oculto em contraposição à persona social (que se firma em certezas e saberes racionais e conscientes). Isso tem a ver com uma escuta de si, uma escrita de si, portanto com performance autobiográfica, dançar psicanaliticamente, “psicanapiruliticamente”, dançar os traumas, retomar sombras, retrabalhar imagens de si próprio. Com isso penso o *clown*/palhaço menos com a tradição circense e teatral e mais com a articulação dessa máscara à Estruturação do Self de Lygia Clark. *Ser para a vida*. A total afinidade da relação entre esses pontos tem fundamentação em vivência própria de pesquisa pessoal. E também na descrição do artigo de Ricardo Puccetti *O Clown através da Máscara: uma descrição metodológica* (que busca retratar o intercâmbio técnico realizado pelo LUME com a *clown* canadense Sue Morrison), entre os pontos que Puccetti apresenta é que “o *clown* não tem que se preocupar em fazer nada, muito menos ser engraçado”, “o *clown* existe no espaço do ‘não-sei’, onde todas as possibilidades estão abertas, que o *clown* vive e acontece”, para Puccetti ele também se relaciona ao feiticeiro, à cura de “doenças sociais”, ao sagrado, como o palhaço sagrado Hotxuá, e portanto, podemos estender às práticas xamânicas. Ele tem uma função de espelho na sociedade, de cura, curador. Um ponto fulcral que Puccetti apresenta no artigo mencionado acima é que “através da **máscara** o

inconsciente pode fluir mais plenamente”. A máscara ganha, podemos dizer, uma função fantasmática porque ele relaciona a ela a noção de fantasma do Butoh. “O fantasma é quem dança, não você”. Isso abre diálogo com a produção fantasmática de que fala Lygia Clark. A máscara não esconde, ela revela e potencializa o jogo do inconsciente ao diminuir o controle racional, busca camadas mais profundas do ser, está aberta para o campo do não saber, do vazio, e ao princípio do não-sei, fundamentais para a máscara do *clown*. Ele está “entre”, na relação, exatamente como Richard Schechner conceitua performance: como “entre”. Neste “entre” o *clown* está em relação com suas pulsões, com o público e tudo mais. Como o *clown* e a performance quebram padrões, acabou-se por discutir também performances de gênero e performances culturais como forma de combate e rebelião às culturas agressivas que execram outras formas de vida como a comunidade LGBTQIAPN+, a comunidade negra, etc. performances, literalmente, mudam vidas, criam mundos. Assim, fomos pensando quais práticas seriam essenciais para o projeto refletindo sobre os dois anos de confinamento que abalaram psicologicamente as pessoas. E nesses processos de estudo se imbricavam: objetos relacionais, performance viral e a ideia de rarefação da máscara do *clown*/palhaço indo cada vez mais para a pessoa em ato.

No dia 11 de janeiro de 2022 o texto “Performance e precariedade”, de Eleonora Fabião, foi discutido, e nele vimos a articulação de Fabião com as proposições de Lygia Clark. Para a autora do texto, a noção de precariedade encontrada nos escritos de Clark era fundamental para pensar performance. E, tão antiga quanto o ritual, performance entrelaça estética, medicina e espiritualidade como as práticas medicinais e espirituais de xamã, iogues e ascetas via experimentações psicofísicas. Fabião (2011, p. 66, grifo nosso) afirma que

performances são elogios do precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas, e hábitos de valoração [...] desfixam sentidos, desmontam convenções, suspendem o estabelecido, o performer investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade, indefinição, **em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte.**

Ponto central isso para a performance viral, depois de 2 anos de processos de isolamento, de traumas/rupturas. E isso se liga à articulação teórica entre palhaço, carga

afetiva, psicanálise e experiência de cura a partir das formações do inconsciente, pesquisa de si e a via negativa de trabalho da máscara com a produção fantasmática e a Estruturação do Self, proposta estético-terapêutica de Clark. Que é fricção, campo híbrido, sendo ao mesmo tempo clínica e arte. Arte-clínica. Ateliê-clínica em espaço público, pesquisa própria do autor deste artigo.

É realmente esse campo tenso que interessa: um ateliê-clínica como propus no projeto *performance viral SARS-CoV-2 arteimunização* dentro do parque Chico Mendes pensando na potência do precário e no deslocamento espacial ao propor uma clínica em espaço aberto, um corpo estranho, que não deixa de ser uma forma de resposta imunológico-artística ao vírus SARS-CoV-2.

No dia 15 de janeiro de 2022 foi discutido o reconhecido ensaio de Peggy Phelan (2011) sobre “A ontologia da performance”, com a qual também se articulou a noção de teatralidade de outra renomada pesquisadora e teórica da performance, Josette Féral (2015). A primeira coloca a noção de ausência, desaparecimento, desmaterialização como fundamental característica da performance, documentar a performance já é outra coisa. A segunda nos diz que a teatralidade é uma operação cognitiva e mesmo fantasmática do sujeito. E isso faz corpo com aquele corpo estranho ateliê-clínica no parque. Ambos conceitos foram articulados para pensarmos performance viral e traços biográficos operando no parque.

Philippe Willemart (professor aposentado de literatura francesa no departamento de francês da USP), em *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*, diz que “todo romance, poesia, drama ou obra em geral [a qual inclui teatro, dança e/ou performance] é acionado por um pedaço ou um **grão de gozo** que inclui a **dor**.” (WILLEMART, 2009, p. 29). E continua na página seguinte (30): “[...] O grão de gozo ou o pedaço de real (“le bout de réel”), como dirá Lacan, conduz o jogo, levando o escritor a se dizer, a dessubjetivar-se, para renascer como *autor*.”

Com a trajetória discursiva até o fim dos modos de estudo em 29 de janeiro de 2022, fomos esboçando o que já poderia ser um primeiro programa performativo, uma dramaturgia do corpo de duas horas de ações no Espaço Verde Chico Mendes divididas

em 4 tempos de 30 minutos cada.

Teríamos uma estrutura-instalação experimento de um ateliê-clínica dentro do parque formada por um tapete de sala cinza, um suporte de telas com placa preta para escrita com giz, uma caixa organizadora com diversos materiais plásticos: tintas para tecido, folhas de EVA, cola, tesoura, caderno-depoimento, plástico bolha, produtos de aromaterapia, chá, etc. Uma caixa de som, 4 almofadas, 4 máscaras transparentes de policarbonato e 4 narizes de palhaço para quatro performers realizarem as seguintes ações: 1) uma festa DJ Maya “para sobreviventes Covid”, 2) uma coreografia com plástico bolha terminando numa escuta poética com som de ASMR ao fundo, 3) uma prática de meditação finalizada com aromaterapia (óleo essencial) e 4) um ritual do chá com deslocamento do público até as árvores. Sendo a criação da “obra” a própria imanência do ato com os participantes, como colocava Lygia Clark.

Elaboração teórica

Segundo Richard Schechner, “‘Fazendo’ é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergaláticas.”. Vírus é corpo. Se a desregulação do sistema imunitário como o excesso de distanciamento, isolamento, confinamento, *lockdowns* destroem o social como já apontou Byung-Chul Han, uma performance viral é corpo-tarefa, biopolítica, ação, arteimunização, que convoca o corpo coletivo em prol da saúde psíquica por meio de elaboração de práticas artísticas e fragmentos fantasmáticos que servem a renovações de si, do meio e do mundo.

Tais elaborações e escolha de fragmentos fantasmáticos, grão de gozo ou pedaço de real que irrompe na cena-não cena, coadunam-se ao trauma coletivo (pandemia de covid-19) e ao trauma individual (produção fantasmática do sujeito) vindo à tona por uma percepção conotada do mundo que, como vimos, é estilo. Assim, percepção estiliza e estilizando na medida que escolho, coreografa os materiais oriundos do jogo tensivo consciente-e-inconsciente do acontecimento traumático. Isso nos respalda poder pensar numa estilística do trauma para performances que trabalham dentro desta seara estética.

Referências

ABDALLA, Yasmin. Arte e saúde mental no Brasil. Editorial (27 mar. 2020). Disponível em:

<https://www.sp-arte.com/editorial/arte-e-saude-mental-um-relacao-historica-no-brasil/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

CLARK, Lygia. Objetos relacionais (1978). Disponível em:

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7116/objetos-relacionais>. Acesso em: 17 nov. 2021.

DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015. 383p.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do LUME**, n. 4, dez. 2013. Disponível em:

<<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 07 set. 2021.

FABIÃO, Eleonora; ALCURE, Adriana Schneider. Arte agora: partilha de matérias.

Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, p. 179-196, 2020. Disponível em:

https://www.academia.edu/43326936/arte_agora_partilhas_de_mat%C3%A9rias_art_now_sharing_matters. Acesso em: 07 set. 2021.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea.

Repertório, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011. Disponível em:

<<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika; BORJA, M. Realidade e ficção no teatro contemporânea. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 07 set. 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. A new aesthetics.

Translated by Saskya Iris Jain. Routledge, 2008. (Simultaneamente publicado nos EUA e no Canadá, conforme recurso eletrônico).

HAN, Byung-Chul. Teletrabalho, Zoom e depressão: o filósofo Byung-Chul Han diz que exploramos a nós mesmos mais do que nunca. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-03-23/teletrabalho-zoom-e-depressao-o-filosofo-byung-chul-han-diz-que-nos-exploramos-mais-que-nunca.html?event_log=fa&fbclid=IwAR0OVubgLkmSQG75_skBhEyCFcJHrAP5cMWlvaRF31XrNpPcG0B43qJ9yQw&event=fa&event_log=fa>. Acesso em: 22 set. 2021.

IMAGENS do inconsciente. Episódio Adelina Gomes – no reino das mães Direção: Leon Hirszman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FxYx4obbARE>. Acesso em: 17 nov. 2021.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. Emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017. [Uso: Dissertação de mestrado: recurso eletrônico, 2014, 119f.].

LYGIA Clark, por Franz Manata | Curta! Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KW-s1VbTf_8. Acesso em: 17 nov. 2021.

LYGIA Clark: 10 obras para conhecer a artista contemporânea. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/lygia-clark/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

MEMÓRIA do corpo. Direção: Lygia Clark. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c3VU6KtfhSI>. Acesso em: 17 nov. 2021.

NISE da Silveira – posfácio: imagens do inconsciente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDg0zjMe4nA&t=21s>. Acesso em: 17 nov. 2021.

O QUE É A CLÍNICA psicanalítica? Apresentação de Christian Dunker. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dwd6pXZIMGo>. Acesso em: 17 nov. 2021.

PHELAN, Peggy. **Ontología del performance**: representación sin reproducción. In: TAYLOR, Diana, y MARCELA A. Fuentes (edits.) *Estudios avanzados de performance / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes*; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. - México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. 631p.

PORTAL Lygia Clark. Folhas que Clark datilografou sobre os objetos relacionais. Disponível em: <https://portal.lygiac Clark.org.br/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

PUCCETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. **ILINX – Revista do LUME**. v. 1, n. 1, 2012. Disponível em:
<<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/194>>. Acesso em: 07 set. 2021

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: _____. **Performance Studies: an introduction**, second edition. New York & Londres: Routledge, 2002, p. 28-51.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 13, n. 3. p. 135-153, set.-dez. 2002. Disponível em:
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Submetido em: 01 fev. 2022

Aprovado em: 13 jun. 2022



**No centro da arte e do debate de temas
contemporâneos: uma nova (des)ordem artística em
*O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu***

*At the center of art and the debate of contemporary
themes: a new artistic (dis)order in
*O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu**

Gabriel Henrique Camilo¹

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar os elementos textuais na peça da autora e atriz escocesa Jo Clifford (2014), traduzida e adaptada por Natalia Mallo (2017), com atuação no Brasil de Renata Carvalho, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, ao qual faz intertexto com *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, do escritor português José Saramago (2005), a partir do conceito de escritas de si (GOMES, 2004). O presente artigo busca uma discussão em torno da representação da comunidade LGBTQIA+ na literatura e outras produções artísticas, muitas vezes, compreendidas pela sociedade de modo geral como uma produção marginal, termo discutido a partir de Hollanda (2018), condizente com os estereótipos pertencentes ao mencionado grupo, e a pesquisa exemplifica-se com escritas do testemunho que estiveram ou estão na margem.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira. Drama contemporâneo. Escritas de si. Vozes marginalizadas. Comunidade LGBTQIA+.

Abstract

The objective of this work is to analyze the textual elements in the play by the Scottish author and actress Jo Clifford (2014), translated and adapted by Natalia Mallo (2017), with performance in Brazil by Renata Carvalho, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, at the which intertexts with *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, by the portuguese writer José Saramago (2005), based on the concept of self-writing (GOMES, 2004). This article seeks a discussion around the representation of the LGBTQIA+ community in literature and other artistic productions, often understood by society in general as a marginal production, a term discussed from Hollanda (2018), consistent with the stereotypes belonging to the mentioned group, and the research is exemplified with writings of the testimony that were or are in the margin.

Keywords: Brazilian dramaturgy. Contemporary drama. Writings of yourself. Marginalized voices. LGBTQIA+ community.

¹ Doutorando, Mestre, Bacharel e Licenciado em Letras Português e Inglês; Especialista em Docência do Ensino Superior e Neuropsicologia; Licenciando em Artes Visuais; Formado e Pesquisador pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: gabrielcmilo@outlook.com.

Introdução

Este trabalho tem como foco tratar da literatura dramática e propor a análise de traços dramaturgicos contemporâneos na peça da atriz e dramaturga escocesa Jo Clifford (2014), traduzida e adaptada por Natalia Mallo (2016), *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, e com encenação no Brasil pela atriz transgênero Renata Carvalho, a fim de observar como o teatro aquiesce o afloramento da voz LGBTQIA+² no âmbito sociocultural.

A seguinte pesquisa percebe-se enquanto escrita literária de si, de modo que explana a temática de grupos marginalizados pela sociedade e a realização de sua produção literária no cotidiano. Dessa maneira, manifesta a proposta de comparativismo em aspectos que surgem como pontos de contato, tais como a vivência e a escrita.

A obra analisada possui como fio condutor a produção habitual de vozes da margem e, a partir desse grande eixo na pesquisa, despontam as demais discussões: as análises da mencionada dramaturgia textual, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* também deve levar a pesquisa a reflexões teórico-críticas sobre os pontos de confluência entre dramaturgia e experiência de si, considerando relações de convergência ou oposição entre esses dois momentos e formas de construção no texto e cena, abrangendo a representação da comunidade LGBTQIA+ e, fundamentalmente, focalizando no estudo sobre a configuração teórica da dramaturgia contemporânea.

Neste sentido, em aspectos gerais, parte-se de Cauquelin (2005, p. 46), que comenta: “O artista se isola de um sistema que lhe garantia a segurança, tornando-se uma figura marginal”. Esse parece ser exatamente o trabalho de Jo Clifford, traduzida e adaptada por Natalia Mallo, que, ao tomar um distanciamento como artista do mundo ao seu redor, lugar este que pode ser entendido como uma espécie de “redoma” onde os indivíduos permanecem em segurança desde que simplesmente possuam um comportamento comum aos demais que o cercam, e representá-lo criticamente em seu trabalho, está igualmente retratando um objeto marginalizado pela sociedade, do mesmo modo que, fazendo parte desse meio e, nesse aspecto, deve-se considerar a recepção nem sempre positiva de

² Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, queer, intersexo e assexual.

trabalhos contemporâneos que abordam questões sociais, como é exemplo de uma protagonista, mulher trans, em contexto religioso, tendo Jo Clifford e Natalia Mallo representado a vivência do grupo trans.

A figura marginal, além do próprio artista, como é comentado por Cauquelin, pode ser entendida no próprio objeto marginalizado, no qual *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* aborda: “Abençoado seja o menino no armário com o vestido de noiva de seda, nós sairemos do armário! Abençoadas sejam as prostitutas, nós seremos honradas.” (MALLO, 2017, p. 28).

Heloisa Buarque de Hollanda conceituou o termo marginal na década de 1970, o qual desponta na obra *Impressões de viagem*, publicado pela primeira vez em 1980, e, de forma sintética retoma a discussão em seu site³, atualizando-a ao apresentar a ideia de resistência e produção de novos sentidos políticos associados à cultura, que está inserida em países no contexto da globalização.

Desse modo, segundo a autora, surgem em debate questões amplas, como a reflexão em torno da literatura com direcionamentos e alterações em aspectos estruturais e em âmbito de circulação e origem do texto, atrelando-se ou não aos estereótipos que se criaram em torno do termo marginal. Deste modo, direciona argumentativamente Hollanda (2018, n.p): “Nestes casos, a própria noção de cultura, e por tabela a de literatura, é forçada a repensar seus parâmetros e até mesmo, – o que mais interessante –, sua função social”.

Já na década de 1970, Hollanda reconhece que características e estratégias de grupos periféricos com suas expressões artísticas apresentavam caráter de resposta ao acirramento da intolerância e às taxas crescentes de desemprego, provenientes de eixos culturais e econômicos globalizados. Por conseguinte, afirma:

A literatura também não ficou imune a estes novos inputs. É da tradição da série literária brasileira, uma atenção significativa aos temas da miséria, da fome, das desigualdades sociais e, ultimamente, da violência urbana. E, como já mencionei anteriormente, é da nossa tradição cultural, o

³ Ver: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>. Último acesso: 16 de junho de 2021.

engajamento político e o compromisso social do intelectual, neste caso, do escritor [...]. O fato é que o escritor sempre foi o sujeito do discurso sobre o pobre e o excluído da sociedade brasileira. (HOLLANDA, 2018, n.p)

Dessa maneira, Hollanda (2018) aponta em seu site que, para Reginaldo Ferreira da Silva (Ferréz), o termo marginal, atrelado à literatura, trata-se da busca de um lugar na série literária para aqueles que vêm da margem, e o autor desenvolve a ideia: “Literatura marginal é aquela feita por marginais mesmo, até por cara que já roubou, aqueles que derivam de partes da sociedade que não têm espaço” (FERRÉZ, 2018, n.p). E, segundo a autora, Ferréz defende:

Quando a gente consegue alguma coisa por meio da arte, não quer dizer que a vamos sossegar. Temos é que organizar o nosso ódio, direcioná-lo para quem está nos prejudicando. Tudo o que o sistema não dá, temos que tomar. (FERRÉZ, 2018, n.p)

A democratização de expectativas, apontada no site pela autora, retrata a ideia de quais pontos o escritor pobre pode atingir segundo o pensamento intelectual contemporâneo e quais de fato tem potencial, e nessa pesquisa, a discussão é estendida para os sujeitos e artistas transsexuais.

Hollanda (2018), por conseguinte, pontua aspectos relevantes, como diferentes papéis do intermediário que surgem, ao instruir-se em vez de explanar demandas e transpor diretamente culturas, devendo-se exercer o papel de negociadores que possam relativizar espaços de fala para outras vertentes que começam a surgir com uma positiva agressividade e notório posicionamento questionador. Nesse aspecto, pontua-se a ideia de cultura “alta” e uma “baixa”, seja de massa ou popular, e inadequação de tais termos, diante de uma hibridização de gêneros artísticos, mídias e suportes. Ao que a autora menciona sobre papéis intelectuais e aspectos fundamentais à leitura que se pretende ser realizada das críticas levantadas:

Em primeiríssimo lugar a questão dos novos papéis do intermediário. Acho que nesse momento estamos aprendendo que em vez de interpretar demandas e traduzir diretamente culturas devemos exercer o papel de

negociadores que possam relativizar nossos espaços de fala, – até hoje um patrimônio digamos tombado pela tradição e pela academia –, para outras vozes que começam a surgir com uma saudável agressividade e alto poder de interpelação. Outro ponto seria o de procurar repensar, com alguma radicalidade, as distinções tão estabelecidas entre o que seria uma cultura “alta” e uma cultura “baixa” seja ela uma cultura de massa ou popular. Mais um ponto seria o de ficarmos atentos à tão inevitável quanto interessante mistura, e muitas vezes hibridização mesmo, de gêneros artísticos, mídias e suportes. Em último lugar recomendo uma especial atenção à questão da autoria e da autenticidade tal como a conhecemos, formatada pelo período moderno. [...] E, finalmente, gostaria de passar para vocês o entusiasmo que estou vivendo com esse momento meio assustador, mas certamente atraente. O intelectual não está afinal necessariamente desempregado nesse século XXI. O que ele deve fazer para garantir sua sobrevivência com algum sentido e positividade é, antes de mais nada, uma bela e urgente autocrítica. E, em seguida, testar novas formas de participação e engajamento. (HOLLANDA, 2018, n.p)

Dessa maneira, evidentemente, o corpo trans está (in)diretamente representado e a imagem do homem ou mulher transgênero, aquela pessoa cuja identidade de gênero difere em diversos graus do sexo biológico, estando continuamente estereotipada dentro de padrões estéticos heteronormativos e/ou negados, ao não corresponderem a determinados ideais e padrões socialmente estabelecidos, e que não consideram a autonomia do indivíduo: o que se difere do trabalho de Natalia Mallo, que pensa a atuação desse corpo no espaço em que está inserido.

Diante da diversidade de expressões representativas contemporâneas nos campos de realização artística, as linguagens (visual, sonora, performática e escrita) ajustam-se à teoria literária, e as estratégias de atuação de Natalia Mallo são pontuadas, ao ter pretensão de abordagem da temática LGBTQIA+.

Deste modo, esse artigo visa propor um elo de encontro entre a produção literária *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* e a vida, bem como a obra de Mallo retrata a si, um corpo em vivência marginalizada, em cena com uma pessoa trans; a produção descortina preconceitos e retrata o que está fora do centro, através da escrita, e contribui, positivamente, para o âmbito de marginalidades representativas em produções literárias.

As escritas de si, como comenta Angela de Castro Gomes (2004, p. 11), podem ser compreendidas como prática cultural em que o autor moderno, como Mallo, constitui uma “identidade para si” através de sua produção, no que ficou conhecida no mundo moderno ocidental pela relação estabelecida entre o indivíduo e seus documentos.

A autora exemplifica em seu texto o conceito de escritas de si com os diários e textos autobiográficos e, citando Gomes, nota-se a relação entre conceito e a análise neste trabalho, ao que torna-se necessária a compreensão de que esse direcionamento exemplifica-se em cartões-postais, fotografias e afins, que resultam em uma transformação do espaço privado desde a casa do sujeito quanto as suas internalizações pessoais, através destes objetos do cotidiano, em “teatro da memória”. Ao que Gomes (2004, p. 11) complementa:

Essas práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações. [...] Ocorre até a constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções. [...] Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence.

Nesse sentido, Gomes comenta a necessidade dos indivíduos em dotar o mundo que os rodeia de significados, relacionados com suas próprias vidas, assim como o grupo pertencente.

Dessa forma, na literatura, podemos compreender essas escritas de si pelos trabalhos que realizam uma busca por guardar ou contar histórias do grupo pertencente, como é o caso da atriz Renata Carvalho, 37 anos, que protagonizou a peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, em 2016, e continua no papel.

O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu: atravessamentos temáticos e diálogos

O romance de José Saramago (2005), *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, serviu de inspiração para a construção do texto escocês dramático *O Evangelho segundo Jesus, Rainha*

do Céu, de Jo Clifford, traduzido e adaptado por Natalia Mallo, e tendo Renata Carvalho como atriz na apresentação em Londrina (2016).

Inicialmente, tornam-se necessárias algumas observações para melhor compreensão da obra que inspirou a peça analisada nesta pesquisa. A narração abertamente fictícia no trabalho do escritor português dos fatos que se consumaram a respeito da figura mitológica de Jesus Cristo é introduzida com menções a trechos bíblicos de Lucas, capítulo 1, versículos 1–4, ao qual menciona-se em Saramago (2005, p. 5): “Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram [...], resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-nos por escrito [...]”.

Dessa forma, após esta menção às pesquisas de Lucas sobre o modo de vida de Jesus, e que assim supostamente concretizou-se a transição escrita dos relatos bíblicos, Saramago cita Pilatos, e inicia sua própria narrativa, acompanhando o nascimento, vida e morte do referido personagem.

O texto de Saramago inicia com a crucificação de Jesus, retratado em uma pintura, e conclui-se quase de mesmo modo, novamente com a crucificação, após relatar o nascimento de Jesus, quando surge a ave-do-paraíso, “duas mãos imensas soltando aos ares e ao voo uma cintilante e imensa ave-do-paraíso” (SARAMAGO, 2005, p. 18); e com uma diferenciação fundamental comparado ao texto bíblico, Maria e Jesus têm relações sexuais, “Deus, que está em toda parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele de outro, como a carne dele penetrou a carne dela [...]”.

Dessa maneira, o texto de Saramago passa pelo aparecimento do anjo que avisa Maria de sua gravidez, já que o marido não lhe parecia notar devidamente, e a forma do anjo manifesta-se na narrativa como uma figura comumente marginalizada, ainda na contemporaneidade: o mendigo.

Surgem outros elementos que são apresentados em um contexto de menos mistificação, como após José e Maria engravidarem (a mulher carregando o feto), descobre-se pelo vizinho que precisam retornar a sua terra, Belém. E, desse modo, segue a

narrativa para o final, que surge em paralelo ao início. No primeiro capítulo, destaca-se a figura do homem que serve água com vinagre para Jesus, em sua crucificação: “Este homem, um dia, e depois para sempre, será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura [...] refresco dos mais soberanos”. (SARAMAGO, 2005, p. 12) e, como referido, conclui-se o livro com a mesma cena:

Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana no ombro. (SARAMAGO, 2005, p. 374)

Em relação ao entrelace das duas obras, de Saramago e Mallo, e a terceira, a *Bíblia*, permite-se notar no teatro contemporâneo uma maior possibilidade de dinâmica, ao qual esta pesquisa se debruça a respeito do processo e seus respectivos procedimentos de trabalhos cênicos que participam deste estilo, como notado nos comentários postos em Fernandes (2013, p. 5):

A inserção cênica de situações textuais e visuais emprestadas de outro contexto permitia que o palco funcionasse como ponto de confluência de uma torrente de percepções da cultura ocidental, materializadas em momentos emblemáticos.

A peça adaptada por Natalia Mallo, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* que destaca a importância da voz da comunidade LGBTQIA+ no universo literário, estruturalmente, torna-se relevante para a pesquisa por possuir estrutura fragmentada, onde os relatos são intercalados a partir de uma única personagem, que é, e ao mesmo tempo traz, o assunto de Jesus como uma mulher transgênero, e entre uma história e outra sobre a vida de Jesus Cristo, como viveu. Segundo ela, diz-se: “Meu plano agora é contar algumas histórias.” (MALLO, 2017, p. 4).

O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu traz uma única atriz que coloca em cena a exposição de relatos, abordando as várias faces do preconceito social, de modo que a obra descortina preconceitos, e esta, contextualizando em ambientação religiosa, rompe com o

modelo tradicional de dois ou mais atores em um jogo de forças opostas no palco.

Neste direcionamento, percebe-se que o modo épico prevalece na peça, tendo a narração tomado espaço em cena, exemplificando, quando a atriz revela o já mencionado desejo de contar uma história, e em seguida, narrando um maior detalhamento de suas internalizações e questionamentos filosóficos de origem bíblica da vida, ainda caracterizada como Jesus, como o texto evidencia, quando a personagem se refere à “Deusa” como sua mãe:

Meu plano agora é contar algumas histórias. Vocês se lembram da história sobre como o mundo começou? A história das imensas trevas. E eis que havia escuridão, trevas sobre a face do abismo. E minha mãe viu a escuridão e disse: Faça-se a luz. (MALLO, 2017, p. 4)

Desse modo, sobre os elementos presentes em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, podemos perceber que a peça não se restringe a uma única unidade de ação prevalecente e motivacional que surge dos estados de espírito, na qual as emoções, pensamentos ou ideologias motivam a personagem a agir.

A ação de *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* dialoga prioritariamente com o ambiente exterior e se revela pela expressão gestual, vocal e, principalmente, corporal da atriz, ao cumprir o que a personagem faz, sem necessariamente seguir uma ação motivada pelas afetações de cada personagem, ou seja, temos atitudes que não se moldam pelo que cada sujeito ambiciona.

A intertextualidade, diálogo entre dois ou mais textos, não necessariamente do mesmo gênero, ocorre na obra gerando polifonia, por meio dos diálogos entre a *Bíblia* e o texto de Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Em seguida, faz-se um comentário de modo a contextualizar e atualizar a apresentação na cidade de São Paulo, na qual a peça foi inicialmente apresentada:

Amém. E abençoadas sejamos nós. Todas nós. Aqui, nesta bela cidade de São Paulo. Abençoadas em nossos momentos de alegria e felicidade. E em todos os momentos em que fomos congeladas pelo terror. (MALLO, 2017, p. 28)

Dessa maneira, a característica de mostrar como o trabalho está sendo feito, e quebrar a ideia de fantasia, é também perceptível no trabalho de Saramago (2005, p. 7), *O Evangelho segundo Jesus*, que inspirou a peça: “[...] pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada”. Ao qual, o autor apresentava no romance a cena da crucificação de Jesus, relatando a partir da descrição de uma pintura.

De modo semelhante, dirige-se diretamente ao leitor, apelando para seu conhecimento bíblico, ao qual o leitor necessita de um conhecimento prévio dos fatos elementares narrados na história bíblica de Jesus:

[...] ora, qualquer observador [...] jurará, à primeira vista, que a mencionada Madalena é esta precisamente, porque só uma pessoa como ela, de dissoluto passado, teria ousado se apresentar, na hora trágica, com um decote tão aberto. (SARAMAGO, 2005, p. 8)

Ao que, em seguida, apresenta-se a ideologia de que esta mulher poderia ser representada nua, que ainda deveria se demonstrar respeito, e usa-se termos como composição, diferença de traço e gravador, que produziu o fictício quadro, para tratar da narrativa, assim como a ação dramática, determinado lado de uma gravura descrita como a narrativa e a caracterização, por parte da voz narrativa, de se tratarem da história de personagens.

Linguagem e Escrita de Si em entrecruzamentos com a peça

Em aspectos temáticos, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* e o desejo de “poder ser” surge no texto, por exemplo, quando a personagem Jesus transparece seu desejo de ser aceita pela sociedade, não apenas enquanto sua identidade de gênero, mas gozando se suas liberdades e direitos como cidadã, da mesma maneira como sua relação de aceitação quando de forma filosófica/mitológica/pessoal vivia como homem: “Mas nós nunca nos encontramos em igrejas, nem mesmo quando eu vivia como um homem, tantos séculos atrás” (MALLO, 2017, p. 1), da mesma maneira que esses apontamentos podem ser evidenciados no texto:

Vocês vão pensar que deveríamos nos encontrar em uma igreja, mas deixa eu te contar: na Igreja ali no fim da rua não me deixam entrar. Sexo demais, aparentemente. Perigoso demais. Vocês são muito corajosas em me receber. (MALLO, 2017, p. 1)

Desse modo, forma-se pela relação supracitada de intimidade um vínculo afetivo para a concretude de uma escrita com questões sociais no teatro. Nota-se, desse modo, o elemento de ambiguidade, presente em um teatro que coloca o feminino e masculino em um constante entrelace, como pode-se exemplificar no trecho em que a personagem aborda a relação entre a história descrita na *Bíblia* e o trabalho destinado às mulheres: “E sabemos que era Ela, pois as histórias contam que deveríamos procurar por um homem carregando um jarro d’água. Homens nunca fizeram isso, nunca carregaram água. Esse sempre foi o trabalho de uma mulher.” (MALLO, 2017, p. 2).

Por conseguinte, surge em notória evidência o teatro em seu caráter político, com a dimensão do coletivo extrapolando o conflito do “eu”. Nesse aspecto, faz-se necessário comentar que outros trabalhos cênicos já abordaram a questão da figura Cristã em diversas perspectivas, como é exemplo no trabalho *M.O.R.T.E.*, apresentado em 1990, que mostra Jesus Cristo crucificado e grávido de um relógio, como complementa Fernandes (2013, p. 7): “[...] atuando em um espaço cênico cortado por uma enorme ponte embrulhada em tecido, citação evidente à interferência realizada pelo artista plástico Christo na Pont Neuf de Paris”.

Diante essa abordagem, Fernanda Magalhães (2010), além de comentar as ações com os corpos e as inscrições destes no mundo, diz que comumente a valorização social se trata de um corpo padronizado e parte-se de as perspectivas culturais apontarem para uma única direção: “Nossos olhares estão contaminados por essa poluição visual, uma espécie de terrorismo global, em que se deseja um corpo impossível, inatingível, idealizado, retocado e plastificado.” (MAGALHÃES, 2010, p. 107).

A questão do corpo carnal, construído de ossos, carne e seus afins, é substituída por ideais impostos pelas mídias e produtos que estão facilmente à venda, desse modo, os trabalhos de Magalhães e Natalia Mallo parecem buscar um resgate do cerne humano,

identificando a figura de Jesus como mulher transgênero e em equidade a todos, ser digno de sua condição e a posição em seu meio:

Mas Ela não tinha vergonha, a alma caridosa que nos guiou. Ela era bela, essa pessoa nascida homem, em vestes de mulher e com um jasmim no cabelo, guiando-nos até aqui. Ela era uma de nós. (MALLO, 2017, p. 2)

A elevação do indivíduo, ao que Friedrich (1978, p. 20) trata como “universalmente humano”, surge no texto de Natalia Mallo ao conhecermos a história de personagens que sentem medo: da violência, polícia, aceitação pessoal e de ser assassinado unicamente por existir. Nessa situação, a elevação ocorre por parte do espectador/leitor e uma possível compreensão íntima e interior das condições apresentadas. Desse modo, o indivíduo se depara com conteúdos de uma linguagem em que os elementos são escolhidos, repletos de conceitos e associados com o fato de transvestir-se, que leva o indivíduo a uma percepção de “dignidade ao afeto”.

Por meio de trabalhos contemporâneos, surgem em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* conteúdos relacionados aos próprios conflitos do ser humano, como evidencia-se pelo discurso da figura de Jesus na peça: “E em todos os momentos em que fomos congeladas pelo terror. Lembremos que não estamos sós. Não nos deixeis, não nos deixeis jamais esquecer, que ele é ela, ela é ele, nós somos eles e elas somos nós.” (MALLO, 2017, p. 28).

Desse modo, percebe-se ser recorrente a marginalização de literaturas e suas temáticas não tidas como canônicas, estereotipadas pela sociedade de modo geral e que se tornam ocultas em sua função de reflexão social e, principalmente, artística. Neste sentido, temos a peça de Jo Clifford, traduzida e adaptada por Natalia Mallo, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, que aborda Jesus como uma mulher transgênero, e em 2016 sua apresentação na Capela da Universidade Estadual de Londrina (UEL) foi impedida, durante o Festival Internacional de Londrina de 2016 (FILO⁴), e precisou ser transferida para outro espaço da Universidade, exclusivamente por preconceito de parte da

⁴ Festival Internacional de Londrina: acontece anualmente na cidade de Londrina, PR, completando 54 anos em 2022.

população, tendo o social se desvinculado das questões relacionais à cultura.

Neste direcionamento argumentativo, tornam-se necessários alguns apontamentos sobre a obra analisada, quanto ao universo de produção e afirmação identitária pela linguagem artística em sentido amplo, de modo que esteja elencada ao contexto sociocultural em aspectos comparativos. Em uma primeira instância, parte-se da ponderação a respeito da produção desses grupos postos às margens, ao se pensar a exposição realizada em Regina Dalcastagnè (2012, p. 17): “O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes”.

A segunda problemática, em Kreher e Resadori (2017), comenta a recepção crítica da obra *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* que, ao ter a personagem Jesus interpretada por uma atriz transgênero, Renata Carvalho, foi proibida de apresentação no estado de São Paulo, em 2017, ao que os autores discutem:

Em 15 de setembro de 2017, o juiz da 1ª Vara Cível da comarca de Jundiaí/SP proibiu a apresentação da peça de teatro “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu” sob o argumento de que a encenação estaria expondo ao ridículo figuras religiosas e sagradas para a comunidade cristã, desrespeitando o cidadão comum. O monólogo, uma adaptação do texto de Jo Clifford, dramaturga escocesa transexual, traz algumas passagens bíblicas como “O Bom Samaritano”, “A Semente de Mostarda” e “A Mulher Adúltera”, atualizando-as para o contexto contemporâneo. As cenas retratam situações de violência e discriminação especialmente contra a população LGBTQI+ e questionam como os valores cristãos tais como amor ao próximo, perdão, generosidade e respeito são relativizados quando se está diante de existências indesejáveis, sejam os judeus e prostitutas da bíblia, ou as pessoas trans, bichas e sapatas da atualidade. (KREHER; RESADORI, 2017, n.p)

Neste sentido, e considerando que a proibição não foi realizada apenas na cidade supracitada, como apontam os referidos autores, houve reflexos das complicações ideológicas e religiosas em paralelo à produção artística, como em Porto Alegre, Londrina e Taubaté, ao que Kreher e Resadori (2017) complementam:

A partir da divulgação da referida peça, alguns grupos sociais se sentiram incomodados com o fato de Jesus Cristo ser interpretado pela atriz transexual Renata Carvalho. Para estes grupos, a representação do personagem principal da epopéia cristã como uma pessoa trans ofende a dignidade da sua religião. Assim, foram realizados protestos por congregações religiosas, políticos locais e pelo movimento intitulado "Tradição, Família e Propriedade", o que motivou a proposição de um processo judicial contra o teatro que receberia a peça, sendo pedida, em caráter liminar, a proibição da sua exibição. [...] Em Londrina, setores religiosos e políticos acossaram a produção do espetáculo; em Taubaté, tais ameaças tornaram necessária a revista do público na entrada do teatro. Na cidade de Porto Alegre, sua apresentação teve lugar na programação do "Porto Alegre Em Cena", o principal festival gaúcho de teatro. Neste caso, foi movida uma ação contra o Município e o teatro no qual o espetáculo se realizaria, pedindo novamente a sua proibição. (KREHER e RESADORI, 2017, n.p)

A representação do grupo trans em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, surge em paralelo aos preconceitos sociais e aborda o que está fora do centro, através de uma escrita marginalizada e que esteve e, por vezes, permanece nas margens, ao que contribui, positivamente, para a esfera representativa em produções literárias.

É através de uma escrita de si, seja em diários, ou representando o "eu" em um retrato de experiência social, que se busca realizar na peça uma pesquisa prática e teórica. Com este eixo comparativo, podemos compreender o trabalho de Mallo, que a partir do texto dramático de Jo Clifford, que retrata na peça a abordagem do "outro" com seu grupo pertencente, tem-se através da adaptação e tradução na dramaturgia brasileira de *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, e em conjunto a peça em cena com atuação da atriz Renata Carvalho, que apresenta o "eu" marginalizado; seja escrito na palavra, gestos e/ou oralidade.

A escrita literária na referida obra pode ser notada através da abordagem que Mallo direciona aos questionamentos em palco da atriz Renata Carvalho, ao questionar quais ambientes pode frequentar como corpo trans, e demais posições que ocupa enquanto mulher e artista na sociedade.

Considerações finais

Após esse estudo, direcionado pela pesquisa e discussão a respeito dos elementos textuais na peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, cabe expor algumas considerações quanto ao mencionado tema explanado. No campo da literatura dramática, o espaço de pesquisa para expressões contemporâneas que abordam temas marginalizados pela sociedade é, atualmente, notório, apesar de distante ao ter como parâmetros o amplo campo literário.

No entanto, a recepção crítica desses trabalhos, por grupos tidos como “conservadores”, não é uma porcentagem estimulante ao apreciador de arte, do mesmo modo como o número de mortes de quem protagoniza além dos textos literários, mas na vida real, tais histórias.

Apresentou-se como mencionado exemplo de recepção literária a peça que tem como proposta Jesus Cristo como mulher transgênero, sendo a mencionada encenação impedida na Capela da Universidade Estadual de Londrina durante o FILO, em 2016, e tendo iguais restrições em espaços teatrais fora do festival de teatro realizado pela Universidade.

Dessa forma, da mesma maneira que a obra discutida, é recorrente em outras produções artísticas esse sistema de recorte do cotidiano. A análise dos elementos mencionados aborda o tema do grupo LGBTQIA+ com seus respectivos estereótipos perante a sociedade, assim como a arte presente em sua respectiva representação.

Esta pesquisa pretende contribuir para a formação de futuros pesquisadores de teatro contemporâneo e pesquisadores em demais trabalhos possíveis de conceituar escritas de si; auxiliando a compreensão dos elementos textuais na peça traduzida e adaptada por Natalia Mallo, *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, e como essas linguagens (visual, sonora, performática e escrita) configuram o que podemos chamar de trabalhos contemporâneos, do mesmo modo como avaliar a presença de linhas de força da dramaturgia e do teatro na contemporaneidade na referida obra.

Buscou-se, por conseguinte, investigar e analisar a representação do grupo LGBTQIA+ na dramaturgia, prática cênica e literatura contemporânea, com base na peça adaptada por Natalia Mallo.

De acordo com os objetivos estabelecidos, o trabalho prevê que a imersão de vozes marginalizadas possibilite uma maior abertura deste espaço, de modo a traçarmos pontos de convergência e divergência entre as futuras produções culturais.

Referências

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLIFFORD, Jo. **The gospel according to Jesus, Queen of Heaven**. Edinburgh: Stewed Rhubarb Press, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Um território contestado**: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, 2012, no. 2. P. 13-18.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Angela Maria de Castro (Org.). **Escrita de si**: escrita da história. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Literatura marginal**. Disponível em: <<https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

KREHER, Rodrigo; RESADORI, Alice Hertzog. **Laicidade em cena**: performances jurídico-políticas e a limitação da liberdade de expressão. 2017. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/senacorporus/trabalhos/TRABALHO_EV103_MD1_SA15_ID445_19022018191640.pdf> Acesso em: 08 nov. 2018.

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo re-construção ação ritual performance**. São Paulo: Travessa Dos Editores, 2010.

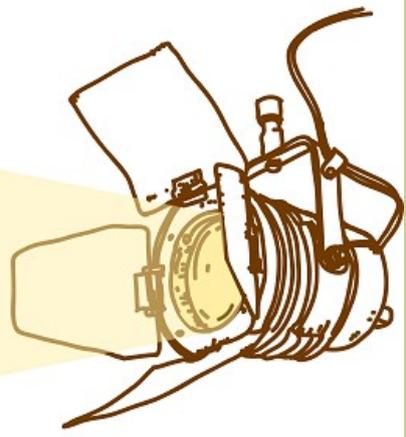
MALLO, Natalia. **O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu**. 2016. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <natmallo@gmail.com> em 17 ago. 2017.

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Submetido em: 26 jan. 2022

Aprovado em: 08 jun. 2022

Dramaturgia em foco



Peças curtas



O texto dramático em até três páginas – devaneios em tempos pandêmicos: *A espera, Meu homem-pássaro e Primeiro amor*

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira¹

Os três textos dramáticos selecionados foram escritos na pandemia (2021), após estudos preliminares sobre a técnica de escrita da dramaturgia. Em cada um deles, um pouco da dramaturgia universal (inspirações literárias!), cujos motes são: a espera de alguém que nunca virá², a transformação de uma ave em uma pessoa³, e o avesso de um primeiro amor⁴. O drama em até três páginas com princípio, meio e fim foi desenvolvido, a partir dos objetivos traçados (modelos actanciais das personagens), conflitos e desfechos.

Em *A espera*, o embate entre duas personagens, o mordomo que insiste em servir o jantar e Tereza que espera o marido já falecido. As falas das duas crescem impetuosamente, a finalizar com a ordem do mordomo para servir o jantar e a recusa absorta de Tereza. Maria, sem fala, é a cozinheira a quem o mordomo ordena o jantar.

Em *Meu homem-pássaro*, potencializa-se o simbólico com um texto poético e fantasioso. Em foco, o amor aprisionado e o desejo de ser quem você é, o de ser livre acima de tudo, mesmo que para isso se sobrepuje o amor. O homem-pássaro é um avestruz que tem as penas furtadas por Tatiana, a ter em vista a sua paixão repentina por ele. O tempo passa e o amor é correspondido pelo homem-pássaro, mas sem nunca perder o desejo de ser livre. Tati, a filha única de Tatiana, rechaça a relação. É a personagem que liberta o homem-pássaro, entregando-lhe as chaves do baú onde são guardadas e regadas as penas.

¹ Pós-Doutorado em Artes Cênicas (UnB), Doutor em Letras (UFF), Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO) e Especialista em Voz. Coautor do *software* PratiCanto 2.0. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (CNPq). Professor Associado da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Membro da Rede Voz e Cena. E-mail: dsavio@unirio.br.

² *Esperando Godot*, Samuel Beckett.

³ *A dama do mar*, Henrik Ibsen.

⁴ O conto “Primeiro Amor”, Samuel Beckett.

De posse delas, o homem-pássaro recobra a verdadeira identidade, alçando voo.

Em *Primeiro amor*, as duas personagens – Ruth e Samuel – são marcadas por um estranhamento inicial, no qual o amor suscitado não apresenta um enredo nos moldes tradicionais. O paradoxo para a compreensão habitual do amor é um ponto marcante do texto, cujas falas são construídas com humor e ironia mas, também, com a doçura de Ruth, sobretudo. Por trás da solidão de ambos, da tristeza de Ruth e da morbidez de Samuel, o desenrolar de um diálogo transversal entre o sarcástico e o dramático. Enfim, duas personagens perdidas em uma praça abandonada, fedida, cujo encontro é transformador, a transcender o irremediável.

Seguem os três textos dramáticos: meus devaneios dramatológicos em tempos pandêmicos.

A espera

Personagens:

Mordomo, 50 anos.

Tereza, 45 anos.

Maria: cozinheira citada no final do texto.

Tereza está sentada à mesa de jantar. Ao seu lado, em pé, o mordomo. Há um sino de mesa próximo a ele. Na ponta oposta, um prato empoeirado. O relógio carrilhão pedestal Ave Maria, posicionado à direita do assento de Tereza, entoa o movimento característico (tic-tac) do pêndulo do carrilhão. Às 18:00, o carrilhão bate as seis badaladas da Ave Maria.

MORDOMO: Pronto! A Ave-Maria de Gounod! Já mandarei servir.

TEREZA: Escureceu rápido, está ventando lá fora. Dissestes o quê?

MORDOMO: *(Controlando as emoções, com formalidade.)* Vou providenciar o jantar, madame. Ele não virá... partiu.

TEREZA: *(Com rispidez.)* Sempre a mesma ladainha. Qual a razão de me torturar assim?

MORDOMO: *(Com ironia.)* Tic-tac tic-tac não percebes as horas? Não sentes fome?

TEREZA: É o tempo, veja! *(Pausa curta.)* O zunido do vento vai me enlouquecer! Ele se atrasou, eu sei, atrasou ... sempre atrasado... aiiiiii tu bem sabes disso!

MORDOMO: Madame!?! É assim desde sempre. E desde sempre, nos recolhemos sem o jantar. Não percebes o mal que estais a fazer? Ele não virá, partiu... ah faz o favor... partiu faz muito tempo! Por que resistes ao inevitável?

TEREZA: *(Grita, esmurrando a mesa com as mãos.)* Não, não! Não sejas rude! Ele virá, ele está vivo!

MORDOMO: *(Mais irônico e irritado.)* Tic-tac tic-tac ... não adianta, a madame está surda para o mundo. Ele partiu sim! A madame espera quem nunca virá! Ahhhh... Esse inferno de relógio! Esse ruído sem fim.

TEREZA: Não digas isso infeliz! É a peça mais valiosa desta casa. Ele me deu, faz tanto tempo.... Está ventando muito, não percebes... este zumbido enlouquecedor... impossível sobreviver a isso.

MORDOMO: Impossível é sobreviver na loucura desta casa! Esperando quem nunca virá.... *(Tapando as orelhas com as mãos.)* Tic-tac tic-tac... que horror!

TEREZA: *(Tentando controlar as emoções.)* Eu agi errado, eu sei. Mas não é tarde, eu vou pedir perdão. Ele virá, ouviste?

MORDOMO: *(Irritado.)* Ele morreu, madame! MORREU! A sua espera é um sem fim! Não dá mais para aceitar isso! Desculpe-me... mas... *(Alcança o prato empoeirado, atirando-o pela janela.)*

TEREZA: Não! Não toques nele, desgraçado!

MORDOMO: *(Gritando, tocando o sino da mesa.)* Maria! Já podes trazer o jantar!

TEREZA: *(Absorta...)* Jantar?! O Sr. Basílio chegou?

(Tereza sai da mesa, dirigindo-se à porta de entrada à espera do marido Basílio. Crescem, aos poucos, as badaladas do sino de mesa. Escurece de vez.)

Fim

Meu homem-pássaro

Personagens:

Homem-pássaro: 30 anos, magro, alto, braços longos e atléticos.

Tatiana: 35 anos, magra, morena, cabelos negros e fartos.

Tati: 13 anos, magra, branca e cabelos lisos; filha de Tatiana.

Casa de Tatiana numa praia isolada de um vilarejo situado na ilha de São Miguel. As águas são mansas e com muitas marolas. Há rochedos por toda parte, adentrando o mar. Albatrozes-gigantes pousam nesses rochedos. Tatiana corre à praia, esconde-se, espreitando-os de perto. O Homem-pássaro é um deles, mas destoando-se dos demais. É maior, as penas mais brancas e reluzentes, e com um porte diferenciado. O Homem-pássaro afasta-se da algazarra dos albatrozes, pousando em uma pedra quase plana e próxima do lugar onde se escondera Tatiana. Aos poucos, ele retira as penas, transformando-se num belo homem. Ao aproximar o pôr do sol, deita-se e adormece. Tatiana apaixona-se, vendo nele o amor desejado. Ela furta-lhe as penas, retornando ao esconderijo. Ao acordar, o homem-pássaro se desespera. Sem as penas, não pode mais ser o albatroz imponente e voar. E percebendo a presença da Tatiana, implora que lhe devolva as penas. Ela segue o seu caminho de volta a sua casa. É seguida pelo Homem-pássaro.

Cena 1

HOMEM-PÁSSARO: Por que faz isso? Olha, eu não posso ser um albatroz sem as minhas penas. Sem elas, não posso voar.

(Tatiana apressa os passos, seguida pelo Homem-pássaro.)

HOMEM-PÁSSARO: Os albatrozes já vão longe... e eu ainda aqui. O que quer fazer comigo? Sou um pássaro, não um homem. Não um homem como os daqui.

(Tatiana para, vira-se para ele, acariciando-o nas faces. Ela aspira o odor de sua pele, apertando-a suavemente. Vira-se, novamente, seguindo o seu caminho de volta para a casa.)

HOMEM-PÁSSARO: Não entendo o porquê de você fazer isso. Mas não desistirei de minhas penas. Elas precisam de água, não podem ficar longe do mar.

Cena 2

Aproximam-se da casa. Há pouca luz. Tatiana faz menção para que ele entre. Na sala iluminada por um lampião, Tati dorme no sofá. Tatiana aponta uma das três cadeiras de palha, convidando-o para sentar. Há uma mesa rústica, uma moringa de barro, um fogão a lenha e um baú de ferro com ferrolhos e cadeados. Tatiana abre o baú, retirando os apetrechos que lá estavam. Com delicadeza, coloca as penas, regando-as com a água da moringa. O Homem-pássaro a observa. Tatiana beija-lhe a testa, levando-o para o quarto.

Cena 3

Um pequeno recinto com uma cama de casal e um camiseiro.

TATIANA: Amo você. Sei que amo. É o homem que espero e desejo. Por isso, me apoderei de suas penas. Você é diferente... não é como os outros albatrozes. Fique pertinho de mim, não vou lhe fazer mal. *(Deitam-se lado a lado.)*

HOMEM-PÁSSARO: Você quer que eu fique aqui? *(Silêncio curto.)* – Eu não sou um homem, sou um pássaro diferente, grande por demais assim... *(Ele abre os braços.)* Mas preciso do ar... necessito voar, seguir os meus instintos... o vento...

TATIANA: *(Intransigente...)* Olha, vou abrir a janela para a brisa entrar. Assim, você poderá senti-la. Você vai ver... aos poucos, você se acostuma. As chaves do baú ficarão sempre presas a mim, mas prometo que todos os dias molharei as penas com água do mar, uma a uma.

HOMEM-PÁSSARO: *(Levantando-se para sentir a brisa do mar.)* Não adianta mais falar. Você é maluca, não é assim que vocês dizem? Maluca!? Eu nunca deitei com uma mulher da terra, nunca imaginei isso ... e quero... não quero fazer isso... *(Inspira a brisa, intensamente, retornando para a cama.)*

TATIANA: *(Com voz tenra, mas decidida.)* Não diga mais nada... deite e dorme. Eu abraço você, você me abraça... juntinhos assim... pronto.

HOMEM-PÁSSARO: *(Adormecendo...)* É tudo tão diferente, seu cheiro... eu gosto... mulher da terra... mas eu preciso do céu... do meu céu sem fim.... *(Tatiana beija-lhe nos lábios, os dois adormecem.)*

Cena 4

Dois anos passam. O Homem-pássaro continua na casa convivendo com Tatiana e Tati. E retornando do banho no mar, encontra Tati estudando na sala.

TATI: Você não é meu pai! Ouviu? E nunca vai ser!

HOMEM-PÁSSARO: Eu não quero ser seu pai. Mas posso ajudar você. Eu não sei ler, mas sei pintar o mar, o céu.... até o vento eu sei desenhar.

TATI: Não quero... você cheira diferente... você só toma banho no mar... é maluco, igualzinho a minha mãe! Sai daqui.

HOMEM-PÁSSARO: Se eu pudesse, estaria lá no horizonte, longe daqui... mas sua mãe não larga as chaves... se eu tivesse pelo menos o que fazer aqui... se você fosse minha amiga, eu poderia ao menos ser mais feliz... eu não quero ser seu pai...

TATI: Só não fique perto, está bem? O seu odor me sufoca.

HOMEM-PÁSSARO: Por que não diz isso a sua mãe?

TATI: *(Tapando o nariz.)* Porque ela ama você.

HOMEM-PÁSSARO: Do meu jeito, a amo também.

TATI: *(Irritada...)* – Não diga isso... idiota. *(Silêncio curto.)* Olha, eu vou ajudar você.

HOMEM-PÁSSARO: *(Incrédulo, com ar de felicidade.) – Vai me ajudar!?* *(Inspirando a brisa que sopra do mar, intensamente.) – Obrigado, viu? Mas como vai me ajudar? Não quer mesmo que eu desenhe o vento?*

TATI: Não!

Cena 5

Tatiana retorna para casa com uma bolsa de compras na mão. Deposita-a sobre a mesa, beijando o marido na testa. Beija a filha. E começa a preparar o jantar. Tati retorna à tarefa da escola. O Homem-pássaro vai para fora da casa, olha para o céu, abre os braços e inspira. Tatiana termina de preparar o jantar e, junto com Tati, põe a mesa, chamando o marido para entrar.

TATIANA: Preparei sardinhas para você, meu amor. Não é assim que você gosta?

O Homem-pássaro sorri para ela e come. A luz do ambiente torna-se esmaecida e todos se recolhem. Tati entra no quarto com a mãe, mostra-lhe a tarefa realizada. Tatiana deita e adormece. Tati furta-lhe as chaves, sem que ela perceba, após algumas tentativas. Sonolenta, Tatiana chama o marido para deitar com ela. Os dois abraçam-se. Tatiana cheira a pele do marido, sofregamente, como de costume, e dorme. Tati coloca as chaves sobre a mesa da sala e sai.

Cena 6

O Homem-pássaro sai da cama com cuidado, dirigindo-se à sala. Pega as chaves e abre o baú, retirando as penas: veste-as, cheirando-as, transformando-se em um pássaro albatroz-gigante. Abre os braços, lentamente, fechando-os. Retorna para o quarto, beija a mulher com delicadeza, falando-lhe ao ouvido. Tatiana murmura com prazer e dorme.

HOMEM-PÁSSARO: Perdão, meu amor, minha terra. Eu sonho com o vento, o mar, o horizonte... é o meu mundo... mas amo você... minha terrinha... para sempre.... *(Sai, vai*

para fora da casa, abre as asas e voa.)

TATI: Já vai tarde! Pobre pássaro... ele está livre agora.

TATIANA: *(Sonolenta, remexendo-se na cama, cheirando o travesseiro do marido.)* Meu amor, não demore. Vem para a cama, vem... e feche a janela... estou com frio. *(Vira-se para o lado vazio do marido e adormece, novamente.)*

Fim

Primeiro Amor

Personagens:

Samuel: 35 anos, solteiro.

Ruth: 25 anos, prostituta.

Uma praça pública abandonada, revelando um ambiente desolador. No centro, um banco, circundado por um amontoado de lixo. Na lateral, um poste enferrujado com luz fosca. Ruth entra pelo lado direito, sentando-se no banco. Em seguida, entra Samuel pelo lado esquerdo, carregando uma mala. Após notar a presença de Ruth, coloca a mala no chão, posicionando-a entre o poste e o banco.

RUTH: Você não quer sentar?

SAMUEL: Acabei de chegar. *(Espremendo-se no casaco surrado.)* Está frio aqui.

RUTH: Por que não senta? *(Pausa curta.)* Posso aquecer você, se desejar.

SAMUEL: Como assim? Não conheço você.

RUTH: Você tem razão, é a primeira vez que venho aqui. E achei que não encontraria ninguém. *(Olhando para o lixo amontoado.)* Este lixo é malcheiroso... um lugar abandonado, não?

SAMUEL: Eu vim algumas vezes, quando meu pai ainda era vivo. *(Sentando...)* Gosto daqui, do odor do ar, me acalma, sabe? Mas depois que ele morreu, nunca mais. Não tinha como sair do meu quarto.

RUTH: Por quê? Ah, já sei! Adoeceu...

SAMUEL: Não, não é isso. As minhas irmãs queriam me tomar o quarto.

RUTH: Nossa! É muito estranha essa história. *(Olha para ele, tentando acariciá-lo, mas é repelida por Samuel.)* Pobrezinho, sofreu bastante, imagino. Coloca a sua cabeça no meu colo e deixa a sua mala no cantinho. Eu tomo conta. Você precisa descansar.

SAMUEL: Estou excitado, você não vê? *(Esconde com as mãos a excitação.)* Não quero, não conheço você. Por que está aqui? Aposto que sei...

RUTH: Sabe?! (*Rindo...*) Não precisa apostar. Eu falo... sou prostituta. E hoje, eu também estou triste. Precisava achar um lugar para ficar sozinha. Por isso vim para cá, para este lugar fedido. Foi uma surpresa encontrar você aqui. Posso perguntar?

(*Samuel, em silêncio, levanta-se do banco, dirigindo-se ao poste de luz para urinar.*)

RUTH: Então, posso perguntar?

SAMUEL: (*Vai em direção à mala, deitando-a no chão para apoiar a cabeça.*) Pergunta, mas não sei se vou responder. Você não vai embora?

RUTH: Não vou não. Não posso. Estou triste, não trabalho hoje não. (*Pausa curta.*) O amor está tão distante de mim... mas... por que traz essa mala?

SAMUEL: Você não entende, é burrinha também. Não moro mais no meu quarto. Fui expulso de lá. Não tenho mais onde ficar. (*Hesitando...*) - Não..., tenho sim, esta praça é minha. Nunca vem ninguém aqui.

RUTH: Como assim? Eu estou aqui. Achei também que não encontraria ninguém. (*Rindo...*) No início não gostei de ver um homem nesta praça, mas você é diferente... vestido assim... carregando uma mala... esquisito, não sei explicar, mas me simpatizei à primeira vista.

SAMUEL: (*Excitando-se, novamente.*) Você me deixa assim, sabe? Mas não me deito com prostituta.

RUTH: Não precisa. Aqui, eu não sou. Mas posso fazer um carinho até você dormir. Você está exausto. Se desejar, posso cantar para você.

(*Samuel retorna ao banco, apoiando a cabeça no colo de Ruth, que o acaricia. Mostra-se excitado, mas é ignorado por Ruth que canta uma canção de ninar em bocca chiusa.*)

SAMUEL: Seu colo é doce, suave... tem um cheiro bom. (*Pausa longa.*) Eu não devia sair do quarto, mas estava apertado e fui ao banheiro. (*Pausa curta.*) Quando retornei, aquela mala estava no corredor, prontinha para o meu exílio. No chão, estavam as roupas que uso agora.

RUTH: Pobrezinho. (*Notando a excitação.*) Olha, eu não ligo que fique assim. Estou acostumada... e você é diferente. Nunca estive com uma mulher, não é?

SAMUEL: Sim, nunca. Só saía do quarto quando queria estar aqui. *(Inalando o cheiro fedido da praça.)* Eu gosto do odor daqui, me excita. E o seu cheiro bom misturado a esse odor azedo me faz tremer de prazer. Por que sinto isso? Eu não sei... *(Bocejando...)* não sei dizer...

RUTH: Não precisa falar mais nada. Me diga seu nome...

SAMUEL: *(Quase dormindo.)* - Sa...muel.... tome conta de minha mala, está bem?

(Samuel adormece, enquanto Ruth cantarola a mesma canção de ninar.)

RUTH: Tomo sim meu anjinho. Meu primeiro amor. A...mor...

(Ruth aproxima-se de Samuel, falando-lhe baixinho.)

RUTH: Meu nome? Você nem perguntou... sou Ruth. *(Ela olha para ele, com ternura.)* O ar não é mais o mesmo, viu? O aroma mudou.... eu sinto... é bom... é maravilhoso.

(Ruth aproxima a sua cabeça do peito de Samuel, adormecendo.)

Fim

Submetido em: 18 jan. 2022
Aprovado em: 19 mar. 2022

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 2022)

Imagem da Capa, autoria e fonte: Excerto da imagem *Strelitzia Reginae* (*Estrelícia ou Ave do paraíso*), desenho de Franz Bauer – Museu de História Natural, Londres. Imagem: Artechne. Fonte: <https://followthecolours.com.br/art-attack/ilustracoes-botanicas/>.

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 146