

CÁSSIA LOPES
JOÃO SANCHES
Organizadores

O drama e suas interfaces



O DRAMA
E SUAS INTERFACES

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



CÁSSIA LOPES
JOÃO SANCHES

organizadores

O DRAMA
E SUAS INTERFACES

Salvador
Edufba
2020

2020, Autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da
Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e projeto gráfico
Rodrigo Oyarzábal Schlabit

Imagem da capa
Cecilia Tamplenizza

Revisão
Mariana Rios

Normalização
Marcelly Moreira

Sistema de Bibliotecas UFBA/SIBI

O Drama e suas interfaces / Cássia Lopes, João Sanches, organizadores. –
Salvador : EDUFBA, 2020.
335 p.

Textos em inglês e português.
Contém biografia.
ISBN: 978-65-5630-118-1

1. Teatro. 2. Drama. 3. Dramaturgia – Composição técnica. 4. Enredos
(Teatro, ficção, etc.). I. Lopes, Cássia. II. Sanches, João.

CDD – 792

Elaborada por Jamilli Quaresma / CRB-5: BA-001608/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo
s/n – *Campus* de Ondina
40170-115 – Salvador – Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164

SUMÁRIO

- 9 **Apresentação**
- 17 **Translating drama: the praxis of theatre translators as dramaturgs and theatremakers**
ALMIRO ANDRADE
- 35 **Cinquenta anos de banimento para a performance de gênero do dramaturgo Tulio Carella nas ruas do Recife**
ALVARO MACHADO
- 55 **Luís Alberto de Abreu: o que não se vê, se imagina – experiências de tessituras formais para o teatro épico**
ANDRÉ CARRICO
- 77 **A travessia dramatúrgica por Cassandra: da novela de Christa Wolf ao espetáculo *Desmontando Cassandra***
ANTONIA PEREIRA BEZERRA
- 99 **Dramaturgias do Carnaval**
CAMILA BAUER

- 119 **Nelson Rodrigues: a nudez acuada**
CÁSSIA LOPES
- 135 **Artaud, os surrealistas e o sucesso**
CLEISE FURTADO MENDES
- 153 ***Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé:
comunidade e processo criativo**
CRISTIANE LAGE DE MATOS
RONIERE MENEZES
- 175 **Carta para Eugênia Infante da Câmara,
uma atriz portuguesa no Brasil**
EDILENE MATOS
- 191 **Memórias sobrepostas e o jogo ficcional no drama
brasileiro contemporâneo**
ELEN DE MEDEIROS
- 207 **Dramaturgia e encenação: Fernando Guerreiro e
a topografia da comédia**
JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES
- 225 **Uma abordagem dramatúrgica para os RPGs de mesa**
JOÃO MARCOS DADICO SOBRINHO

243 **Perdão original: referências à *Carta de Pero Vaz de Caminha* na dramaturgia de Portugal e Brasil**

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

269 **Édipo vai ao cinema**

PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA

283 **Elementos góticos no drama romântico polonês**

PAULO RICARDO BERTON

295 **O curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro: relatos de uma pesquisa**

RAFAEL ARY

313 **Reescrita teatral. Um novo paradigma a partir de dois exemplos em prática: a (re)escrita de textos originais contemporâneos e a *Odisseia*, de Homero**

RICARDO CABAÇA

327 **Sobre os autores**

APRESENTAÇÃO

O drama e suas interfaces reúne textos e ensaios de pesquisadores e artistas das artes cênicas, voltados para a dramaturgia nas suas diferentes formas de linguagem e expressão artística. Considerando o vasto campo das artes do espetáculo, a publicação leva em conta a diversidade da criação dramática na atualidade, tanto no aspecto da arquitetura textual quanto na produção cênica, tendo em vista também as interfaces com o audiovisual, novas tecnologias e diferentes mídias. Ao todo, são 17 capítulos dedicados à discussão da dramaturgia em suas mais díspares vertentes: há o enfoque no aspecto da construção cênica, na montagem textual, como também em aspectos de cunho documental e biográfico.

O livro opta por distintas ferramentas interpretativas, com linhagens de leituras múltiplas, levando em conta o aspecto multifacetado do dramático, suas formas híbridas e gestos transgressores de modelos da tradição teatral. Assim, a avaliação de obras dramáticas e de cenas traz, para o leitor, o enfoque panorâmico, construído por vários autores e encenações, sem cair, contudo, no programa totalizador e na temporalidade linear. São diferentes arsenais analíticos para responder às transformações da forma dramática no decorrer de inúmeras modalidades de escrita, com seus modelos, variações de estilo e heterogêneos procedimentos de linguagem.

Essa coletânea nasce de mais um encontro profícuo do grupo de pesquisa *Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação*, no diálogo com os estudos de pesquisadores e artistas de diferentes estados brasileiros (Bahia, Recife, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Minas Gerais e São Paulo) e também de outros países (Portugal e Inglaterra), com a vontade de promover o intercâmbio de saberes sobre a dramaturgia

e as artes cênicas, valorizando a multiplicidade de abordagens teóricas e processos criativos em curso na cena contemporânea.

No texto “Translating Drama: the praxis of theatre translators as dramaturgs and theatre-makers”, Almiro Andrade, professor de Literatura e Cultura Lusófona na Universidade de Manchester, reflete sobre seu trabalho de tradução e de adaptação de peças brasileiras na Inglaterra. Responsável por versões em inglês das peças *Namíbia, não!* e *O cego e o louco*, dos dramaturgos Aldri Anunciação e Cláudia Barral, respectivamente, além do romance *Tieta*, de Jorge Amado, Almiro destaca a dimensão criativa e a potência do caráter colaborativo dessas práticas.

Em “Cinquenta anos de banimento para a performance de gênero do dramaturgo Tulio Carella nas ruas do Recife”, o pesquisador e jornalista Alvaro Machado aborda a vida e obra desse dramaturgo argentino que viveu no Recife entre 1960 e 1961, trabalhando como professor de interpretação na escola de teatro recém-inaugurada pelos teatrólogos Hermilo Borba Filho (1917-1976) e Ariano Suassuna (1927-2014). Alvaro Machado discorre sobre as reverberações dessa experiência na produção de Carella e sobre o ineditismo que ainda perdura, há mais de 50 anos, em torno da obra madura desse artista.

No texto “Luís Alberto de Abreu: o que não se vê se imagina – experiências de tessituras formais para o teatro épico”, André Carrico, ator, diretor teatral, pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), apresenta uma reflexão sobre a dramaturgia brasileira contemporânea a partir da obra do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, nomeadamente as peças *O homem imortal* e *Um dia ouvi a lua*. Carrico destaca a exploração dos recursos épicos nesses textos e aponta para a utilização da memória como estratégia de composição dramática.

Em “A travessia dramática por Cassandra: da novela de Christa Wolf ao espetáculo *Desmontando Cassandra*”, a atriz, dramaturga e pesquisadora Antonia Pereira Bezerra compartilha o processo criativo da referida montagem, resultante de sua adaptação da novela de Christa Wolf, inspirada no mito da personagem grega Cassandra. Estabelecendo um intenso diálogo com a atualidade, a dramaturgia de Antonia Pereira Bezerra, sob a direção

de Luis Alonso, levou à cena a última produção da trilogia dramática sobre gênero e identidade, iniciada em 2015 pela Cia Estupor de Teatro.

Camila Bauer, diretora teatral e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), analisa o desfile de Carnaval enquanto composição dramaturgica. No texto “Dramaturgias do Carnaval”, Bauer dialoga com noções como a de dramaturgia em campo expandido, do espanhol José A. Sánchez; dramaturgia convivial, do argentino Jorge Dubatti; encruzilhada e performance da oralitura, da pesquisadora Leda Martins; abordando também a ideia desenvolvida por Sayonara Pereira de uma corporalidade popular brasileira como dramaturgia.

A escritora e pesquisadora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Cássia Lopes, por sua vez, no ensaio “Nelson Rodrigues: a nudez acuada”, parte da obra memorialística de um dos mais importantes dramaturgos brasileiros para explorar a visão da nudez, relacionando a abordagem biográfica do autor com traços e passagens de sua antológica peça *Toda nudez será castigada*. Cássia Lopes reflete sobre as diferentes formas de desnudamento na obra de Nelson, apontando como o corpo nu, em suas dimensões ética e estética, expõe uma série de conceitos e normas de conduta social.

No texto intitulado “Artaud, os surrealistas e o sucesso”, Cleise Furtado Mendes, dramaturga, escritora e docente titular da Escola de Teatro da UFBA, traz instigante análise sobre Antonin Artaud, sua obra e sua existência, com seu forte interesse para estudiosos do teatro, das artes e do pensamento contemporâneo. Considerando que a obra de Artaud presume a defesa apaixonada de uma arte inseparável da vida, como também a crença na força criadora do teatro, capaz de afetar e transmutar valores e rever práticas sociais, o ensaio faz o mapa de diálogos do artista francês com outros pensadores de seu tempo e seus ecos na forma de pensar o teatro na atualidade.

No capítulo “*Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé: comunidade e processo criativo”, os professores e pesquisadores Cristiane Lage de Matos e Roniere Menezes abordam a potência da coletividade na construção dramaturgica do filme *Era o Hotel Cambridge*, dirigido e roteirizado por Eliane Caffé, com colaboração dramaturgica de Inés Figueiró, Luís Alberto de Abreu, refugiados, exilados, imigrantes e moradores sem-teto, presentes

na ocupação do Edifício Cambridge, no centro de São Paulo. O trabalho comenta algumas das estratégias coletivas de criação adotadas no processo e reflete sobre temas como construção de uma comunidade, fronteiras, exílio e as relações entre realidade e ficção.

Em sua “Carta para Eugênia Infante da Câmara, uma atriz portuguesa no Brasil”, a ensaísta, pesquisadora e professora da UFBA Edilene Matos, que ocupa a cadeira nº 13 da Academia de Letras da Bahia, revisita a biografia de Eugênia Câmara, comentando alguns dos principais aspectos da atriz, poeta, tradutora e musa inspiradora da lírica amorosa de Castro Alves. Edilene Matos aponta como a vida e a obra dessa grande artista portuguesa confrontaram, no seu tempo, a marginalização imposta à mulher.

No texto “Memórias sobrepostas e o jogo ficcional no drama brasileiro contemporâneo”, Elen de Medeiros, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), parte da formulação sobre mimese do teórico de Paul Ricoeur (2010), presente no livro *Tempo e narrativa*, para examinar o uso da memória como recurso de articulação do jogo ficcional na dramaturgia brasileira contemporânea. Como exemplo de reflexão, Elen analisa a premiada peça *O jardim*, criada por Leonardo Moreira em colaboração com a Cia. Hiato.

O dramaturgo, encenador e pesquisador João Alberto Lima Sanches, em “Dramaturgia e encenação: Fernando Guerreiro e a topografia da comédia”, aborda o preconceito crítico que tende a rebaixar a comédia e contribuir para sua desvalorização teórica. João Sanches faz uma aproximação entre o estudo da pesquisadora e dramaturga Cleise Mendes sobre a catarse cômica e informações históricas a respeito do encenador Fernando Guerreiro, responsável pelo espetáculo mais longo do teatro baiano, o besteirol *A bofetada*.

João Marcos Dadico Sobrinho, professor da Universidade Federal da Grande Dourados, no capítulo “Uma abordagem dramaturgic para os RPGs de mesa”, propõe a apropriação de dispositivos da dramaturgia moderna e contemporânea para o desenvolvimento de jogos de interpretação de personagens sobre a mesa. Baseando-se principalmente nas estratégias examinadas pelo teórico Jean-Pierre Sarrazac, em seu livro *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*, João Dadico aponta as possibilidades

de abordagem dos RPGs de mesa como uma linguagem dramática, não somente para ser jogada, mas também para ser apresentada e utilizada como recurso pedagógico.

Em “Perdão original: referências à *Carta de Pero Vaz de Caminha* na dramaturgia de Portugal e Brasil”, o dramaturgo Jorge Loureiro Figueira, também coordenador da Pós-Graduação em Dramaturgia e Argumento da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, apresenta uma instigante reflexão sobre a importância simbólica da cena do primeiro encontro entre os colonizadores portugueses e os nativos do Brasil. Analisando uma série de menções ao episódio na dramaturgia de ambos os países, Figueira o considera como o mais antigo argumento teatral luso-brasileiro, espécie de mito de origem que une portugueses, brasileiros e suas contradições.

O dramaturgo, diretor teatral e professor da UFBA Paulo Henrique Alcântara, no texto “Édipo vai ao cinema”, aborda o processo de transposição dramatúrgica de peças teatrais para o cinema a partir de uma análise da adaptação da tragédia *Édipo rei*, de Sófocles, realizada pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Paulo Henrique Alcântara reflete sobre as implicações que o diálogo entre textos e telas segue suscitando e aponta para as inúmeras possibilidades que oferecem as releituras de grandes obras pelo audiovisual.

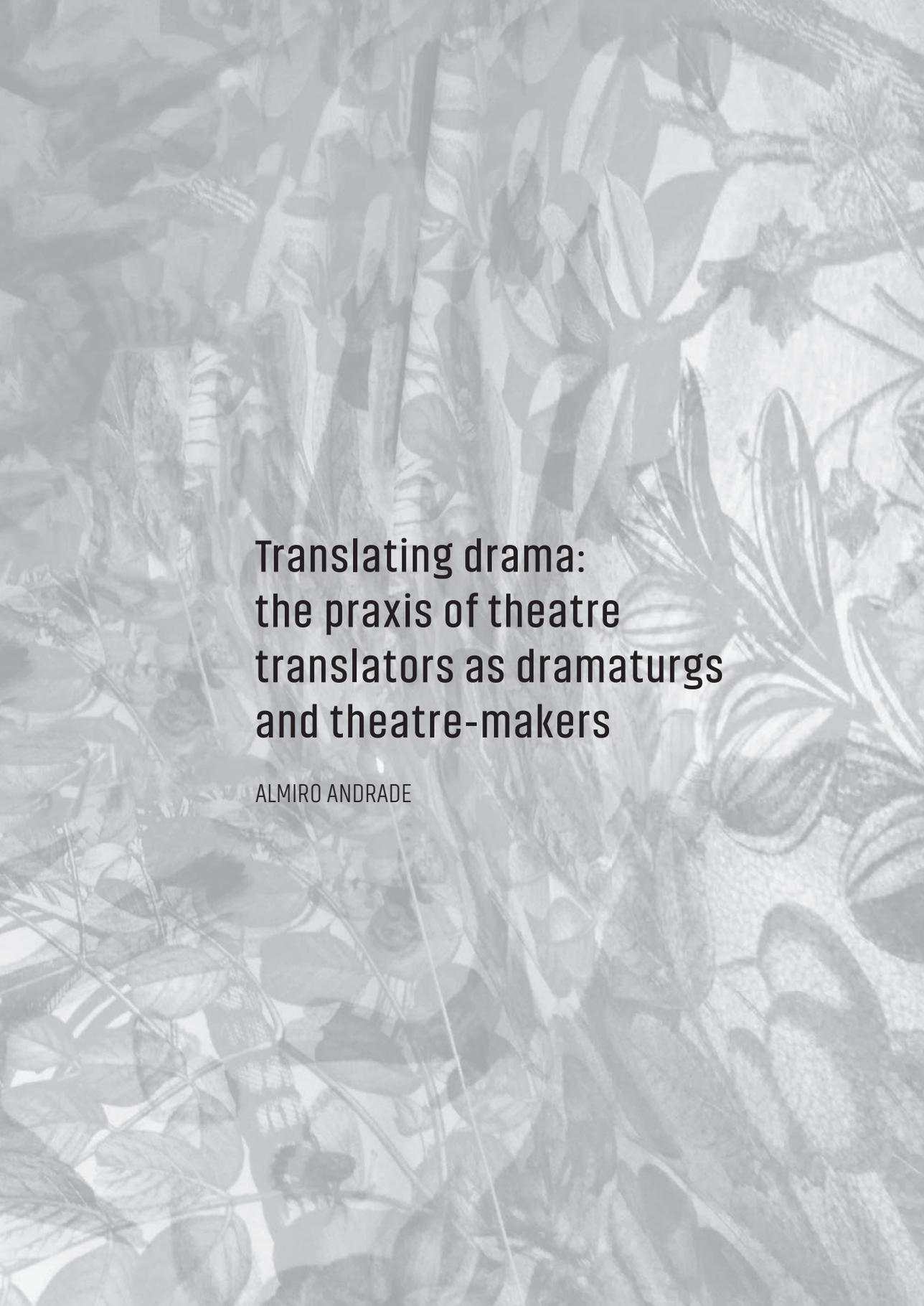
Em “Elementos góticos no drama romântico polonês”, o autor dramático, encenador e professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Paulo Ricardo Berton examina as obras mais importantes dos dramaturgos Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849) e Zygmunt Krasiński (1812-1859) a partir das categorias estéticas do sublime, segundo Edmund Burke (1757) em *Indagação filosófica sobre a origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, e do grotesco, segundo Victor Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*. Com essa perspectiva, Berton analisa como os autores poloneses utilizam recursos da ficção gótica, como o macabro, o sobrenatural e o místico, para discutir, de maneira indireta e implícita, a situação política da Polônia naquele período histórico.

No texto “O curso de dramaturgia da SP Escola de Teatro: relatos de uma pesquisa”, o escritor Rafael Ary, também professor da UFSC, reflete

sobre o curso de dramaturgia da SP Escola de Teatro a partir da experiência realizada no âmbito de sua pesquisa de doutorado. Comentando os princípios e as práticas pedagógicas adotadas, Rafael Ary destaca processos colaborativos que articulam as atividades de aprendizes de dramaturgia com estudantes de diferentes cursos da referida escola.

Completando a relação de textos, o dramaturgo e encenador português Ricardo Cabaça relata, em “Reescrita teatral. Um novo paradigma a partir de dois exemplos em prática: a (re)escrita de textos originais contemporâneos e a *Odisséia*, de Homero”, os processos de dois projetos de escrita dramática desenvolvidos por ele em colaboração com diferentes autores brasileiros e portugueses. Tendo como objetivo pesquisar formas alternativas de criação dramatúrgica que tomem o processo como alvo, ao invés de um determinado produto final, Ricardo Cabaça compartilha alguns dos procedimentos utilizados e reflete sobre as tentativas de abertura de novos caminhos na dramaturgia contemporânea.

Com esta coletânea de textos, apresentam-se reflexões atuais sobre a dramaturgia em suas diferentes formas de expressão, com enfoques teóricos diversificados. Desse modo, não apenas traduz pesquisas e debates sobre as várias faces da escrita dramática, mas também constrói conexões com outras áreas de saber, numa perspectiva interdisciplinar, nomeadamente os estudos de caráter biográfico, memorialístico, de enfoque identitário, de gênero e de performance, todos voltados para as artes da cena. São rastros de pesquisas e práticas na área das artes cênicas abertos aos interessados em dramaturgia, direcionados para as artes do espetáculo, de alcance para o leitor imerso no cenário cultural contemporâneo.



**Translating drama:
the praxis of theatre
translators as dramaturgs
and theatre-makers**

ALMIRO ANDRADE

Translating drama: the praxis of theatre translators as dramaturgs and theatre-makers¹

ALMIRO ANDRADE

Collaborative approaches to translation

This paper finds its roots in my previous work as a stage actor, director and dramaturge both in Brazil and in the UK. My acting experience informs me of the numerous bridges that can be built between actors and their characters through the analysis of the text and its context. My directing endeavours have equipped me with the tools and resources to help the creative team in building those bridges; a creative team must, first and foremost, be able to bring to stage a collective ensemble who agrees on telling the same story, navigating all its possibilities with a clear goal they all share in common – the director steers the collective ship, making sure they remain on the same course and tell that story to the best of their abilities. Yet it was my experience as a theatre translator and dramaturge

1 Tradução dramática: a práxis de tradutores como dramaturgistas e “fazedores de teatro”.

which has allowed me to understand the importance of the collaborative process in the making of a theatre play, and as a consequence, in navigating the many stages which the production of a theatre texts goes through from its first encounter with a theatre making ensemble to the relationship between the author and the other members of the creative team.

My main goal is to identify the approach to theatre translation I subscribe to as the collaborative approach, and to give my personal perspective on the role of the theatre translator as a dramaturge in the production of a translated stage text. My methodology aims also to equip myself with the skills of the right group of creatives, and to allow the translation process to reach its rightful place on stage. In what follows, I will lay out the fields of study in which my research sits through an autoethnographic account of the process and methodology; examine how my approach contributes to enriching research in the field of theatre translation; and finally outline the expected outcomes of this practical research on translation and adaptation of contemporary Brazilian drama in the UK.

The process of selection of plays – cathecting narratives

Throughout my practice as a theatre-maker working in translation, the process of selection of plays happened organically through previous personal knowledge of the authors, their writing and their practices. They provided the possibility for different approaches I developed in order to understand my role as the translator in a devising process. Working alongside a fantastic set of creative teams and making use of devising techniques, I was able to bring contemporary Brazilian texts to audiences in the UK.

In 2013, I was searching for a text through which I could experiment with my translation approaches and understand how to better engage with a team of creatives in the process of translating the play. I had come across *O cego e o louco* during its production run, prior to me moving from Salvador. Its author, Cláudia Barral, was my classmate during my training at Universidade Federal da Bahia, and this was her first full length play to be produced. Having studied with Barral, I was

familiar with both the approaches used by the author at the time of writing – her drafting process and the numerous table readings with the actors she was originally writing the text to – as well as the production history of the play – from its first dramatised reading in the old Santo Antônio Theatre at our theatre school in 1998, to what was then its first production directed by Celso Júnior in 2000. Barral was enthusiastic in collaborating with the process of translation of her play, allowing to establish close communication channels, which made the process and experimenting on the nuanced relationship between the brothers Lázaro and Nestor, and between the two and the outside environment; this all reflected in a more fruitful ground for exploring ways of approaching the text and in my future engagements with its production in the UK. I had the opportunity to work this text in 2013 with student of Northampton University, later developing a draft for a dramatized reading in 2016's Out of the Wings Festival, in partnership with Foreign Affairs theatre company, directed by Camila França. This has now culminated in adapting the text for two women, and working as a director/translator of the Foreign Affairs' 2018 production of *The Blind One and The Mad One*, which has been chosen to open the Actor's Centre Latin American Festival in February 2020. The poetry of Barral's text allowed me to explore ways of translating rhythm and alliterations which would prove invaluable for the process of *Namíbia, não!*, by Aldri Anunciação, also in 2016.² Both of those practical experiences allowed me to develop a methodological approach to the role of the translator as a dramaturg and theatre-maker.

-
- 2 I have experienced the shock of leaving Salvador, a city where the vast majority of its population is black or mixed race, for São Paulo and Rio de Janeiro, where those percentages start to equalise, and later to London, where I finally had to come to terms with my 'blackness'. I was aware of my privilege of having a middle-class upbringing and lower melanin levels than many of my friends and colleagues in my hometown, but could only fully grasp that privilege once I left Salvador. In London, I was made aware that I am black, and I am also mixed-race. They are not mutually exclusive traits. However, the blackness is an immediate visual identifier, and the mixed-race identity only increases the colorism, discrimination and relatively different perceptions according to how dark your skin is.

Applied experience – a methodological approach

Those experiences and the practical approach of bringing those translated texts to stage confirm that this research inevitably sits in the fields of both Translation and Theatre studies, through understanding the work of a theatre translator as both dramaturge and playwright during the process of staging a translated text, leading to their rightful recognition as a practitioner and theatre-maker in their own rights. However, it is important to differentiate the concepts of dramaturge and playwright in order to repurpose those roles as essential skills for a theatre translator skill set.

A playwright, also known as a dramatist, is a person who writes plays for the stage. Their work may start individually, through writing for a future performance, or collectively, where the text is built through creative input and rehearsal room workshops; in either case their work still relies on the collective participation of other creative forces. Margot Berthold, in her *História Mundial do Teatro* (*The History of World Theatre*, 1972) has demonstrated that the collaborative approach has been in use in text-based theatre from the time of Neoclassical playwrights such as Shakespeare and Molière, who were actors and directors themselves and would test their scripts with a theatre ensemble or troupe before writing down a final version of their stage plays (BERTHOLD, 2004), to more contemporary examples such as Brazilian playwright Nelson Rodrigues, who is said to have written most of his plays with a full cast in mind or at the request of actors, taking a very participatory role in the production process of his texts. (CASTRO, 1997)

A dramaturge, on the other hand, has two very distinct defined roles in the making of a theatrical piece, according to the *Oxford English Dictionary*. The first, also known as a dramaturgist, is a playwright associated with a theatre house or company, working in conjunction with their in-house team to produce and/or devise the texts for their upcoming productions. Examples of that are the British former resident dramatist at the Royal Court and Joint Stock Theatre, Caryl Churchill; and Brazilian former resident dramatist at Teatro da Vertigem (1995-1999) and Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (1994-2006), Luís Alberto de Abreu. The second,

also known as a dramaturg, is often a literary adviser or editor in a theatre, opera, or film company who researches, selects, adapts, edits, and interprets scripts, libretti, texts, and printed programmes, consults with authors or their estate holders, and, most importantly, functions as the bridge between the director and the actors through their work on the text. The terminology was originated by Gotthold Ephraim Lessing, an 18th-century German playwright, philosopher, and theatre theorist, and stands out for offering a mediator position between the numerous members of the creative team in the theatre making process, as reported by *The Guardian* theatre critic, Matt Trueman. (TRUEMAN, 2012) Due to those mediating characteristics, paramount to any collaborative practice, the role of the dramaturg is the one I focus on to build the much needed skills – namely research, selection, adaption, editing, interpreting, consulting and, pivotal to this practice, mediating – for translators working collaboratively with a creative team and claiming their rightful presence in the production process.

The approaches I explore see the practice of translation as directly linked to any devising process, as each and every step of a stage play – from the words written or agreed by cast as script, to the performance moment observed by its intended audience members – is an act of translation, a reconfiguration of specific and diffuse cultural landscapes. I aim with this to understand the translator of theatre or performance texts as a theatre practitioner in their own right and as an intrinsic part of the production of theatre in translation. The key questions that my approach intends to answer are: how can the collaborative approach guide the process of theatre translation? How does devising for performance as an approach inform the approach of a theatre translator working collaboratively? What support can this collaborative approach offer to my practice of translating theatre from my mother tongue to an acquired language? And finally, why is the theatre translator still struggling to be recognised as a creative in their own right during the journey of a text in translation to the stage? The guiding principles of my practice are the precedence taken by the cultural and linguistic differences between source and target languages of a play moving towards its translation; the relationship between the translator and the author must be of respect and kinship – they must speak the

same language (both as linguistic communication and social, cultural and artistic languages) in order to guide the creative team in telling the same story on stage – with neither of them compromising each other’s authorship of their creative process; and the active and collaborative engagement of the translator with all members of the creative team in order to produce a text coming from rehearsal experience, with the creative input of every role (actors, director, assistant, designers, dramaturg) that exist in the production of a play in translation.

In order to understand my approach to theatre translation as a theatre practitioner, I compared and contrasted my experience translating and directing *Namíbia, não!* in 2016, to that of two other practice-based experiences: *O cego e o louco*, a translation project which culminated in a dramatised reading, directed by Camila França from Foreign Affairs Theatre for the Out of the Wings Festival 2016, where I worked solely as a translator; and *Tieta*, a stage adaptation of the novel *Tieta do Agreste* by Jorge Amado, authored and directed by Franko Figueiredo from StoneCrabs Theatre, where I worked as an assistant and dramaturg. The theatre practice I deal with is the point of convergence between the skills of mediation of a dramaturg, and of linguistic awareness of a translator in order to use devising for performance techniques in the rehearsal room, working alongside the other creatives to bring a translated piece robust enough to travel to its new audience and cultural environment.

The concepts of authorship and the Brazilian terminologies surrounding the role of playwrights and dramaturgs in a theatre-making process need to be explored and understood in order to approach Brazilian contemporary plays in translation. I analyse with my practice, in both the Brazilian and the UK contexts, the challenges faced by the authorship of a theatre text built through a collaborative approach. By examining a portion of academics and practitioners whose efforts brought Brazilian theatre across the country’s borders, I attempted to contextualise Brazilian playwrights and their translated work in the UK between both Brazilian and British social and political contexts.

Prior to working with the actors, I set to analyse the narrative structure of each of the plays borrowing from the French *découpage* mode for film

script-analysis, as described by Noël Burch in his book *Praxis du cinema* (1969). In this concept, there is an emphasis on the construction of the script in sequences of shots and scenes, each of them presenting the viewer with clear information of its narrative and its characters development. Transposing this concept from film scripts to theatre, plays can only be achieved by revisiting the study field of narratology and understanding dramatic structure. Examining closely the linguistic and semiotic elements of narratology principles,³ from Aristotle's plot and narrative structures through to more modern divisions of drama such as Gustav Freytag's five-element pyramid,⁴ it becomes easier to understand the structure of each one of the texts studied and its journey from the original production towards its debut for UK audiences.

The approach applied to the texts selected, once the *découpage* process is applied, was threefold: first with what I call an *instinctive* translation, where I translated the text as a raconteur, with no assistance from an English native speaker or dictionaries, relying only on either my knowledge of past productions and performance history of the plays, or solely on my impressions of non-native speaker of English towards the original text in Portuguese; second, a *literal* translation, where I took a more systematic approach, drawing from the Saussurean model of the three levels of a text in translation - lexis, syntax and message - without diminishing the hermeneutic of the text, revising my own personal choices through dictionaries and thesauruses; and third, a *mechanical* translation, where I made use of an auxiliary electronic translation programme in pursuit of a better semantic accuracy, aiming to produce a bias-free translation of the text to English. The production of those three versions were a response

3 Narratology is a humanities discipline dedicated to the study of the logic, principles, and practices of narrative representation. For more information on the development of Narratology as a field of study, please visit The Living Handbook of Narratology, Hamburg University Press (2013) <https://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology>

4 According to Freytag, a drama is divided into five parts, or acts, which can be also referred to as a dramatic arc: exposition, rising action, climax, falling action, and dénouement. This concept can be applied in novels and short stories as well, transforming dramatic structure in a literary element as well as pertaining to performed drama.

to the fact I was translating from my mother tongue into an acquired language, which could potentially be problematic in regard to producing a text ready for the actors.

After the aforementioned threefold approach, I brought the developed draft (or drafts) to the rehearsal room in order to work them with the actors and creative team, and finally reached a translation that came out of our experimentations during its reading and/or performance. The choices were guided by the entire creative team who, guided by me, the translator, will shape the final product, a collaboratively devised translation. Furthermore, I analyse with this to what extent my process generates different approaches and solutions to the challenges of cultural translation.

The practice of other translators informed my findings about the intrinsic relationship between theatre translation and devising for performance, and my research takes up and expands on the concept of performability in translation and adaptation, the journey taken by the written word towards its staging and its continuous transit between script and performance. It is the task of the artistic team to make stories travel to their audience in a negotiation that transforms words and actions into instruments of performance. Those instruments need to be fine tuned in order to translate a story to its audience as the group of artists intends. This translation of stories is what makes theatre-making a living activity and everyone involved in its making a theatre-practitioner. The journey taken by the text across languages, cultures and stages should be viewed as a single voyage involving many individual journeys. I aim to prove that the translator who makes use of the collaborative approach of devising will not only belong in the rehearsal room but is also a maker of the text's staging, contributing towards the translated piece linguistically, culturally and performatively.

Translation, adaptation and devising

To look at the relationship between translation and adaptation requires a further study of cultural landscapes and the way creative practitioners respond to them; and to understand how new practitioners can, over time, reinterpret the two terms not in equivalence or opposition, they must be

seen as strands of the same practice – to allow the journey of a creative text from an original context to a foreign one.

Translation makes us aware that others do not think nor speak as we do, as stated by Octavio Paz in *Traducción: Literatura y Literalidad* (1971). The concept of adaptation aligns with the relative originality of texts in translation, proposed by Paz; (1971) yet it challenges the authorship of the text beyond the boundaries of what normally happens in any act of translation.

Adaptation as an art form is a complex subject. It has ever been a useful way for playwrights and dramaturgs to find a new story for their creative team or to retell known stories in a different medium. A popular contemporary story or a well-read classic in adaptation is also an enticing feature for productions to engage a pre-existing, interested audience. Robert Stam states that adaptations often ‘are caught up in the ongoing whirl of textual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin’. (STAM, 2000, p. 66) An innovative approach to adaptation, whether by a playwright, a dramaturg or a devising group has the potential to reinvigorate individual practice and theatrical production. Analysing theoreticians such as Paz (1971) and Stam (2000) leads us acknowledge that any story is written by precursor stories; and as playwrights and dramaturgs are exposed to stories galore in a plethora of media, their original unavoidably works bear unacknowledged inter-textual relationships to a whole range of precursor texts.

Similar to the approach of *bricoleurs* (LEVI-STRAUSS, 1966), adaptation can be defined by what is not - it plays opposition to an original idea or story. However, to adapt a story into a new world is in itself an original act of creation. The author is as present as the adapting writer and it is from this joint effort that a new product comes to fruition. Its process does not differ from the process of any writer, yet it should follow a different flow and open itself to collaboration with the story already told. When adapting across media one should not close oneself to compromising the accuracy of re-telling the story in which the adaptation is proposed upon, in order to remain faithful to the story one wants to

tell. Authorship of the adapted piece can be questioned on the basis of its originality, nevertheless it should be respected as such, and it stands alone as an independent piece derivative of the subject adapted. The author of the adapted piece has to have a point, a goal, a story to tell that goes beyond the original tale. Levi-Strauss' concept of *bricolage*, first formulated in *La Pensée Sauvage – The Savage Mind* (1962), was originally presented as an analogy for how mythical thought works, selecting the fragments or left-overs of previous cultural formations and re-deploying them in new combinations. *Bricolage* has also been defined as a process of sensemaking that makes use of whatever materials are at hand (WEICK, 1999) or to be able to use whatever resources and repertoire one has to perform whatever task one faces. (WEICK, 1999) *Bricolage* is a practical, experiential approach that is developed by watching and listening to others, and by trying and experimenting for oneself, therefore it is more likely to be practiced by experienced rather than by inexperienced practitioners. This is particularly important when dealing with an improvisational culture such as the Brazilian one.

Improvisational cultures are those that value an aesthetic of imperfection and attach a positive value to learning experiences be they successful or not. A pro-improvisation culture is one which stimulates experimentation, the willingness to take risks, and which sees errors as failures of reach but also as opportunities to gain information which may not be easily accessible by other means. Good examples of this are the exercises proposed by Augusto Boal in *Games for actors and non-actors* (1992).⁵ According to Boal, in oppressive cultures and psychologically harsh environments, people will instead defer to the hierarchy, to established routines and to risk-free procedures, adopting defensive behaviours and relying on shallow dichotomies. There is anecdotal evidence

5 This has been the most often published and re-edited book amongst Boal's publications, it was first published in 1973 during his political exile in Argentina, under the title *Ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*. The book has been thoroughly revised and its most recent edition, with material included by editors and Boal himself throughout his life, has 410 pages, in comparison to 79 in the original Argentine publication.

in Boal's work, be that during his exile time in Argentina or during the 1970s when he started applying the grounds for his *Teatro do oprimido* in Brazil, Peru and several other countries, which suggest that individuals are more willing to improvise and, in consequence, engage in practices similar to *bricolage* when they feel empowered to take action and feel psychologically safe. In this case, they will use whatever materials they have to solve problems on the spot, the same way a devising theatre collective will generate material or work or pre-existing material with the resources and talents they have at hand, relying on the skills of their team of practitioners. The autoethnographic accounts of practitioners like Boal or Teatro da Vertigem's Abreu and the company's director, Antônio Araújo, to name a few, inform my own practice and this account of my approach to translation.

Autoethnographic practice-as-research brings the convergence of the autobiographical impulse and the ethnographic moment represented through active and critical self-reflexive discourse, articulating the intersections of peoples and culture through the inherent negotiations of migratory identities. Autoethnography is a concept used since the 1970s referring to studies where the researcher is a member of the group object of their research, (HAYANO, 1979) and later developed by autoethnographers such as Carolyn Ellis (2004) as an approach that acknowledges and values a researcher's relationships with others, accommodating the chaos, uncertainties and complexities of social and cultural exchanges. It also makes us acutely conscious of how we perceive constructions of our own reality; interpreting cultures through the self-reflections and cultural refractions of identity is one of its most prominent features. (ELLIS; ADAMS; JONES, 2015)

The knowledge of the work of the translators and their researches, such as Susan Bassnett and David Johnston confirm the success of collaborative approaches towards the translated text on stage, as well as pave the way towards the recognition of the theatre translator as a practitioner and vital part of the creative team of a production in translation. This way, it is made necessary to understand the key theories which led me to trust in approaching theatre translation through devising for performance.

Alison Oddey, a key theoretician of devising for performance, defines devised theatre as follows: 'A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted'. (ODDEY, 1994, p. 1) Although the collaborative nature of devising can be placed in opposition to the figure of the author, elsewhere in the same book, Oddey comments that '[w]ith regards to issues of authorship or script control, the Theatre Writers Union supports the belief that whoever scripts the material within the group is the author, regardless of whether the play has been group devised or not [...]' (ODDEY, 1994, p. 49) and adds that the writer within a collaborative theatre group would invariably function as someone who 'transcribes, interprets and assembles the ideas of the group'. (ODDEY, 1994, p. 56) This shows that the presence of an author does not detract from a collaborative approach in the devising of a piece, therefore neither should the presence of the translator, in the case of using devising to approach a staging texts in translation.

Individual artistry is not excluded from collaborative creation, and since any performance is a collective act in its essence, no performance art piece can be considered as devised individually. Thinking of text-based theatre and devised theatre as polar opposites is detrimental to both concepts and, within a collaborative process such as theatre making; it makes no practical sense to disregard the active role of either. The writer cannot be dissociated from a theatre product; neither can the translator within a translated theatre piece. The Australian researcher Alan Hancock reminds us that 'writing cannot be isolated from the overall process of production. The activity of the author needs to be seen as located within the system rather than exterior or prior to it'. (HANCOCK, 2002, p. 3)

Devising has also entered the Brazilian academic realm in theoretical studies of these practices and, as a concept, can be explored both artistically and linguistically, as the term is yet to find a translation into Portuguese. With translation of the term varying from 'teatro inventado' to 'teatro feito/criado', Brazilian theatre practitioners are still grappling with the precise translation for the term, amalgamating the ideas of invention/making/creation into a collaborative process. However, devising as a concept is often

used in connection to the study of *teatro de grupo/coletivo teatral* (group theatre/theatre collective) which is characterised by devised practice for over fifty years in Latin America as seen by the exercises described by Boal,⁶ even if not necessarily using the terminology overtly at the time and needs to be studied as such.

The problem arises, where theatre in translation is no longer shaped by parameters of theatricality but is understood through the practice of devising, when the distrust of a centralising figure to control the entire process turns into distrust of any figure that proposes guidance for the devising of the piece. The translator must not recoil from assuming authorship of the process and taking control of their process of translating through a devised approach. Just as the contemporary playwright becomes a more engaged presence in the rehearsal room, so should the translator of a theatre piece. Not even the fear of challenging the authorship of the piece in its original language should pose an obstacle to the translator, as their abilities are at the service of the play, both as text and as performance, and the negotiation between source and target language will happen continuously until the journey of the play produces a devised performance, offering a text that is robust and tells the story in the best way possible. Going beyond the dilemma of authorship of a translated piece by using devising as an approach to translation allows the translator/practitioner to discover whether the text is robust enough to endure the journey between languages and still carry on the story proposed by the original author.

The collaborative process exposes one directly to 'otherness', to the gaze of another towards their own work. Pavis acknowledges the phenomenon of translating for the stage as going beyond the interlingual translation of a dramatic text, paying close attention to its intended audience and its rhythm or aural competence to interpret the *mise-en-scène* being translated. Bassnett believes that the theatre translator is asked to accomplish the impossible – to treat a text written for the stage as if it were a literary text - proposing as a strategy for that something she calls the 'co-operative

6 See *Game for Actors and Non-Actors* of Boal (1992).

translation'. (BASSNETT, 1985) That is, when the translator works with an artistic team who can provide input into the translation of the text, working towards a production. Although the translator is supposed to be aware of the speech rhythm, syntax and colloquialisms presented by the original text, in Bassnett's opinion the translator bears the responsibility not only for translating all these different performative codes but also the linguistic context offered by the words written.

The two authors are actually advocating the same principle, but approaching the question of theatre translation from two completely different angles; one from the perspective of the stage and the other from the perspective of the text. While Bassnett, a text-focused translation theorist, concerns the reader with the text that translators must produce, Pavis, a performance-focused theatre scholar, tends to focus more on how the translation will reach fruition and, as consequence, its audience. However, I believe their points converge at the fifth strategy described by Bassnett, 'when the translator works with source language and target language native speakers and/or with actors and/or director who know the source language', (BASSNETT, 1985, p. 90-91) something she calls the 'co-operative translation'. This strategy assumes the translators to be working by surrounding themselves with actors and practitioners who will lead to the production of a translated piece, much like the collaborative approach to producing dramatic texts we saw earlier in the work of the Brazilian dramatists.

A theatre text, written with a view to its performance, contains distinguishable structural features that make it performable, [...] the task of the translator must be to determine what those structures are and to translate them into the target language, even though this may lead to major shifts on the linguistic and stylistic planes. (BASSNETT, 1988, p. 122-123)

This kind of research relies deeply on the author's subjectivity being both a producer and a product of those final findings; therefore my findings will always be subject to and result of my own choices and those of the creative teams I associate with. My authorship of the translation or

adaptation of the texts here described is not challenged by the collaborative nature of the approach used, and neither should it be considered under any circumstance in which the translator becomes a presence in the rehearsal room of the production of theatre in translation. For words may fail to capture a precise description of what was meant to be said or experienced – and that is the gap, in my understanding, that the practice of devised theatre intends to fill.

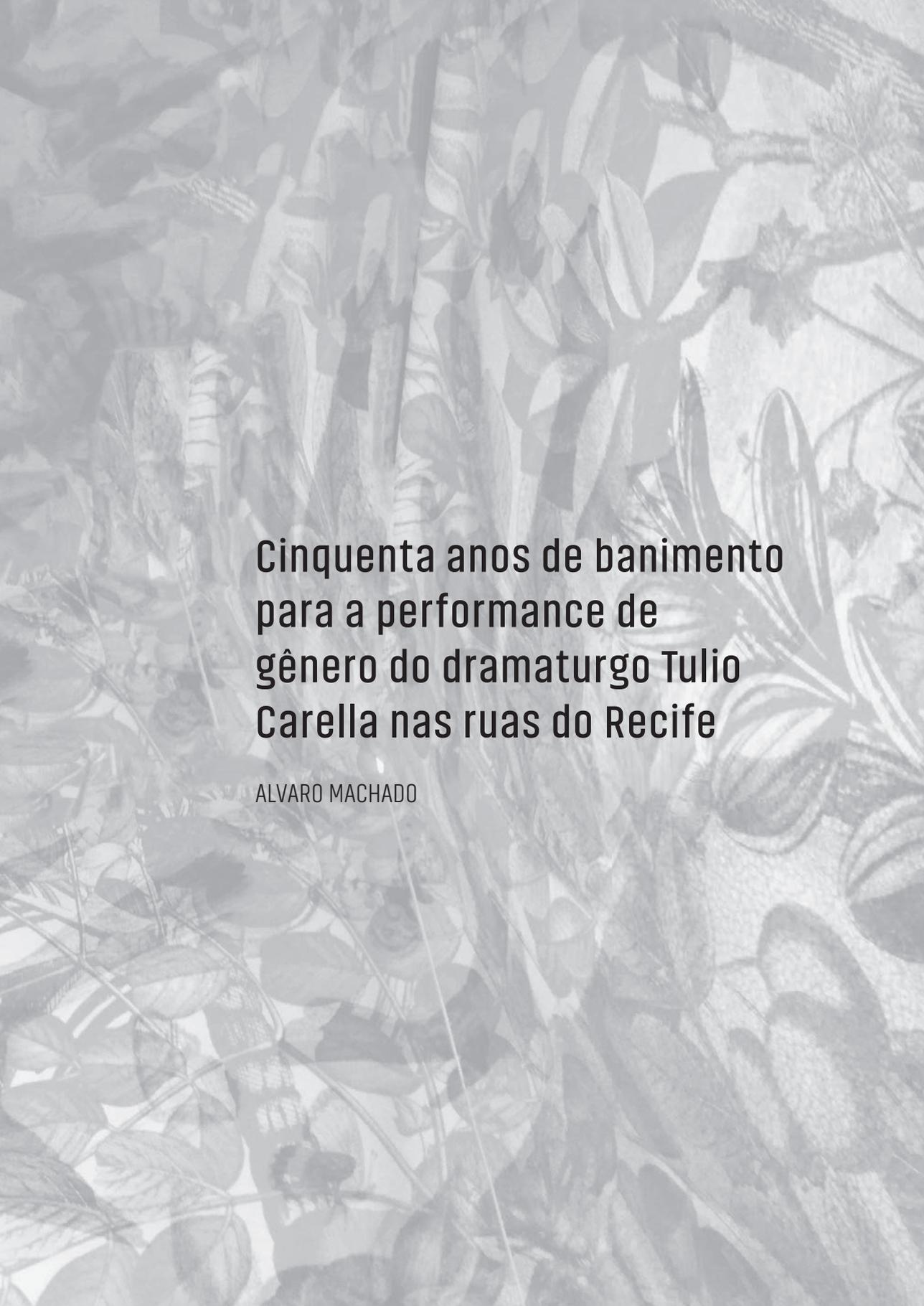
REFERÊNCIAS

- BASSNETT, S. *Translation Studies*. London: Routledge, 1988.
- BASSNETT, S. Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts. In: HERMANS, T. (ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St. Martin Press, 1985. p. 87-102.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOAL, A. *Game for Actors and Non-Actors*. London: Routledge, 1992.
- CASTRO, R. *O Anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1997.
- ELLIS, C. *The Ethnographic I: a methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.
- ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; JONES, S. H. *Autoethnography: understanding qualitative research*. New York: Oxford University Press, 2015.
- HANCOCK, A. *Chaos/Complexity and the process of devised theatre*. Beaconsfield: Contemporary Arts Media, 2002. Disponível em: www.artfilms.com.au. Acesso em: 18 set. 2019.
- HAYANO, D. Auto-ethnography: paradigms, problems and prospects. *Human Organization*, Ithaca, v. 38, n. 1, p. 99-104, 1979.
- LEVI-STRAUSS, C. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- ODDEY, A. *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge, 1994.
- PAZ, O. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.

STAM, R. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NARREMORE, J. (ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

TRUEMAN, M. Noises off: dramaturgs, Mike Daisey and divisions on the Edinburgh fringe. *The Guardian*, [London], 12 abr. 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2012/apr/12/noises-off-dramaturgs-edinburgh-fringe>. Acesso em: 18 set. 2019.

WEICK, K. E. The aesthetic of imperfection in orchestras and organizations. In: CUNHA, M. P.; MARQUES, C. A. (ed.). *Readings in Organization Science*. Lisbon: ISPA, 1999. p. 541-563.



**Cinquenta anos de banimento
para a performance de
gênero do dramaturgo Tulio
Carella nas ruas do Recife**

ALVARO MACHADO

Cinquenta anos de banimento para a performance de gênero do dramaturgo Tulio Carella nas ruas do Recife

ALVARO MACHADO

O ineditismo que perdura há mais de 50 anos em torno da obra madura de Tulio Carella (1912-1979) – após o escândalo de divulgação de seu livro *Orgia*, em 1968 – configura episódio perverso sem paralelo no panorama teatral e literário sul-americano. Trabalhos do dramaturgo, poeta, crítico e ensaísta argentino datados das décadas de 1960 e 1970 ainda aguardam suspensão de interditos de acesso para possível ingresso no cânone dramaturgicamente latino-americano do século XX, em lacuna provocada por silenciamento imposto por familiares; por ambientes de pesquisa propensos, em tempos recentes, a ignorar a história das ditaduras brasileira, argentina, chilena e uruguaia entre 1964 e 1990; e por retrocessos comportamentais em escala mundial a partir dos anos 1980 de consolidação de neoliberalismos.

De outro lado, a contribuição artístico-literária de Carella passou a constituir campo de investigação acadêmica – com dezenas de comunicações em congressos, artigos, dissertações e teses no Brasil, Argentina e Estados Unidos e de maneira privilegiada em teoria de gêneros – desde a reedição do mesmo *Orgia* em 2011, possibilitada pela ausência dos originais

do livro em castelhano e com publicação vinculada, assim, aos herdeiros do tradutor Hermilo Borba Filho, o que extraordinariamente transformou uma criação de língua espanhola em patrimônio da literatura lusófona. (ALBUQUERQUE, 2019)

Orgia acompanha o cotidiano do autor no Recife entre 1960 e 1961, quando colaborou, como professor na cadeira de Interpretação, com os teatrólogos nordestinos Hermilo Borba Filho (1917-1976) e Ariano Suassuna (1927-2014), na escola de teatro em nível superior por estes inaugurada na capital pernambucana em 1959. A colaboração prosseguiu unilateralmente com Borba Filho, em literatura epistolar ao longo das décadas de 1960 e 1970, e a experiência nordestina de Carella imprimiu marca sobre a obra tardia do colega pernambucano. (ALBUQUERQUE, 2019) Para além desse intercâmbio, as páginas memoriais em torno do Recife penetraram fortemente imaginários teatral e literário nordestinos desde sua publicação em 1968, pelas mãos de Hermilo.¹

De outro lado, *Orgia* e seus temas-tabu em torno de erótica homossexual e “promiscuidade de contatos” com classe média baixa do Recife – atividade que acabou por motivar vigilância policial sistemática (ARQUIVO PÚBLICO JORDÃO EMERENCIANO, 1961) – constituíram instrumento para o esquecimento do autor e de sua obra nos contextos das ditaduras civis-militares vigentes nos anos 1970 e 1980 no Brasil e no Cone Sul. Ante a franqueza que Carella passou a manifestar em sua obra e em sua vida pessoal a partir de 1968 – a ocasionar separação conjugal –, seguida da sua morte, em 1979, quando já se tinha ciência de suas “aventuras” brasileiras, grande quantidade de obras suas inéditas foi encerrada por sua família em baús na cidade de Mercedes, a 100 quilômetros da capital federal Buenos Aires. A existência desse acervo é deduzida de correspondência com Borba Filho entre abril de 1961 e meados da década de 1970, na qual o portenho reporta a existência de dezenas de livros de poemas,

1 Por José Alvaro Editor, no Rio de Janeiro. Já a publicação de *Orgia* em 2011 foi coordenada por mim, com estudo introdutório de minha autoria, sendo distribuída nacionalmente em duas impressões sucessivas de 1.500 exemplares, a contragosto dos familiares e herdeiros do escritor, que declararam então à imprensa brasileira não terem qualquer interesse na divulgação da obra. (FERRAZ, 2011)

obras memoriais, peças teatrais e ensaios produzidos após o seu retorno à Argentina. (CARELLA, 1972)

No entanto, o acesso a tais escritos e documentos permanece negado a pesquisadores, unicamente em razão da primeira publicação de *Orgia* no Brasil – com 40 exemplares distribuídos pelo autor a seus amigos do meio literário portenho. A meu pedido, membros da família Carella empreenderam busca dos originais do livro nos arquivos de Mercedes em maio de 2011, quando aventaram falsa atribuição de autoria na republicação da obra no Brasil e pretenderam impedir a circulação da tiragem. A busca foi, afinal, comunicada como infrutífera pelo sobrinho-neto Esteban Orestes Carella – a representar seu pai idoso e demais herdeiros.²

Sabe-se, de outro lado, que os datilografados e manuscritos datados de 1969 com a sequência de *Orgia* – com detalhes da prisão e expulsão do autor do Brasil, após seus contatos com pretos pobres levantarem suspeita de tráfico de armas de Cuba “para a revolução no Nordeste” – foram queimados, após seu falecimento, por sua ex-mulher Tita (Margarita Durán) e por duas de suas sobrinhas. A continuação da obra fora solicitada por Hermilo para uma temerária publicação-denúncia, no auge dos ataques do regime militar à cultura brasileira. Segundo remanescentes do convívio com Carella nos anos 1970, suas herdeiras também teriam destruído numerosos diários relativos às décadas de 1960 e 1970 em Buenos Aires, “porque encerravam afirmações tremendas”.³ Por fim, tem-se conhecimento de que, na atualidade, em Buenos Aires, caem no vazio as solicitações para montagens de peças praticamente inéditas do autor, como os dramas *Juan Basura* (1965) e *Coralina* (1959). *Juan Basura* aborda o tema, tornado novamente atual em 2020, de polarização política e rotulação mentirosa como instrumento de subjugação: um trabalhador do setor de serviços em *villa miseria* portenha é explorado por seu patrão proprietário de loja e, ao reivindicar direitos, é classificado como “comunista”, para finalmente integrar-se a um bando de foras da lei locais, a fim de garantir sua sobrevivência.

2 E-mail enviado ao autor por Esteban Carella em 30 de maio de 2011.

3 Entrevista do bibliófilo e escritor Mário Tesler ao autor, gravada em Buenos Aires em 4 de janeiro de 2017.

O banimento da obra dramaturgica e memorialística de Carella de 1969 até 2011 – mais de quatro décadas de ostracismo literário – é tanto mais surpreendente quando se sabe do prestígio de que o dramaturgo gozou em Buenos Aires desde o início de sua trajetória. Como marco inaugural desse percurso, considera-se a estreia, em 4 de outubro de 1940, no Teatro Nacional Cervantes, de sua farsa *Don Basilio mal casado*, sob a direção de Antonio Cunill Cabanellas (1894-1969) – um dos criadores do próprio Teatro Nacional de la Comedia e também do Teatro San Martín –, com atuação de Guillermo Battaglia (1899-1988), em sucesso antológico de carreira, e música do mais importante compositor erudito do país, Alberto Ginastera, entre outros parceiros de peso.

No ano seguinte, Carella estrearia outra comédia de êxito, *Doña Clorinda, la discontenta*, que a partir de seu título cultua dramaturgos do Século de Ouro espanhol, em especial Calderón de la Barca e Lope de Vega. As obras de estreia devem muito, de outro lado, à influência de outro ilustre admirador de Calderón e Vega, Federico García Lorca, a quem a comédia *Don Basilio* está dedicada, uma vez que, durante estada de quase seis meses do poeta andaluz em Buenos Aires, em 1933 e 1934, os dramaturgos se encontraram para analisar a carpintaria teatral do jovem estreante de 21 anos e, em consequência de tais entrevistas, estreitaram relações carnavais. (MACHADO, 2018)

Já a ruptura de Carella com o meio intelectual portenho – após 20 anos de atividade no teatro e na crítica de artes –, a culminar com sua transferência ao Brasil, em março de 1960, deve-se, sobretudo, à repercussão obtida por seu livro *Cuaderno del delirio* (1959), cujo “rompimento com a continuidade da prosa teria provocado escândalo em pessoas menos avisadas”. (BORBA FILHO, 1972) A partir da recapitulação de uma viagem cultural à França e à Itália, ao longo de quatro meses de 1956 – para frustrado reconhecimento das “raízes italianas” do autor –, o livro alinhava críticas ferinas à bajulação e à subserviência de intelectuais argentinos perante poderes. A crítica literária identificou “amolecimento cerebral” do autor (CARELLA, 2011, p. 34) e muitos de seus colegas no jornalismo cultural e no meio editorial ignoraram a obra. Somente um ano depois, e já com Tulio distante do país, *Cuaderno* foi reconhecido por sua originalidade

narrativa, com outorga de uma *Faja de Honor* da Sociedade Argentina de Escritores (Sade) em 1960. Porém, em 1959, o autor resolveu intempestivamente aceitar o convite para ensinar teatro no Brasil.

*

A transferência de malas e bagagens para o Recife, interrompendo relação conjugal de quase três décadas com a pianista e poeta Tita (Margarita) Durán, coincidiu com clima de euforia pela iminente inauguração da nova capital nacional Brasília, coroamento da política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek, e também com efervescência político-social na capital nordestina. O estado de Pernambuco conhecia apogeu de ações das Ligas Camponesas criadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), bem como de movimentos sociais e culturais populares, atraindo, assim, as atenções de alas conservadoras do Exército brasileiro e de seus serviços de “inteligência”. Fundado dois meses após a chegada de Carella, por dezenas de artistas, intelectuais e estudantes universitários, em maioria militantes de esquerda – e com Borba Filho entre suas lideranças –, o Movimento de Cultura Popular (MCP) propunha valorização de expressões artísticas regionais e oferecia, por exemplo, cursos radiofônicos de alfabetização com base em métodos desenvolvidos pelo educador Paulo Freire.

Assim, o portenho passou a integrar o corpo docente do recém-inaugurado curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no Recife, criado pelos mais talentosos dramaturgos e escritores locais. Sua indicação para a cátedra de Interpretação partira do diretor teatral Alberto D’Aversa, o primeiro nome consultado. Por sua vez, em 1950, Carella apresentara D’Aversa ao meio cinematográfico e teatral argentino, no qual o italiano trabalhou até 1957, quando emigrou para ensinar na Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, instituição tomada como um dos modelos para o novo curso teatral pernambucano. Em junho de 1969, um ano e meio após ministrar aulas e dirigir espetáculos na Escola de Teatro da Bahia, em Salvador, D’Aversa sofreria infarto letal em São Paulo, com apenas 49 anos de idade, em meio a perseguições da ditadura militar, devido a simpatias manifestadas ao PCB: “Seu ativismo tornara-se, nessa época, mais frenético”, lembrou seu biógrafo italiano, Luigi Marrella.

O Carella entusiasticamente recomendado por D'Aversa desembarcou de São Paulo no Aeroporto dos Guararapes no sábado, 26 de março de 1960, após atribulada escala em Salvador, movido sobretudo pela rara parceria binacional em pedagogia teatral e encenações e sob a inspiração de um novo pan-americanismo de fundo *indianista*, ou *indigenista*, por ele sublinhado no primeiro capítulo de *Orgia*, que, sob a aparência espontaneísta de rol de detalhes cotidianos, teve sua primeira versão amplamente reescrita, sete anos depois, para a publicação. Em tudo oposto ao pan-americanismo imperialista e antibolivariano implementado por governos estadunidenses do século XIX, com a chamada Doutrina Monroe, o conceito pan-latino-americano de Carella – com proposições de natureza pan-racial e pansexual manifestadas em sua vivência recifense – aspirava, em paralelo ao ideário de movimentos artísticos e literários sul-americanos nas décadas de 1960 e 1970, à recuperação das raízes afro-indígenas da América Latina. No Brasil, suas ideias de integração cultural continental eram compartilhadas sobretudo por Borba Filho (1972, p. 132-133; 149), à mesma época, como se lê em reflexões contidas em sua obra memorial *Deus no pasto*.

*

A área central do Recife na qual Carella fixou moradia, com intenções de permanecer por tempo indeterminado, guardava códigos locais operados por *flâneurs*, desempregados e trabalhadores que ali desfrutavam seu ócio. Em pouco tempo, o argentino decifraria esse repertório gestual, linguagem de olhares e sinais corporais para iniciados, amparado em seu admirável domínio de aspectos psicológicos – pedra angular em sua produção literária –, bem como em sua vivência do *bas-fond* portenho e do universo do tango. Longe de constituir-se desterro ou balneário praiano, a metrópole pernambucana ainda conservava ares cosmopolitas e a condição de capital regional, obtida ainda no Império com a primeira faculdade de Direito do país, em 1827, e com o mais antigo jornal em circulação na América Latina, o *Diário de Pernambuco*. No entanto, apesar de ser recebido por Hermilo como o arauto de boa nova, o escritor argentino conheceu a cidade sem guias, uma vez que os mais aptos à tarefa de apresentá-la encontravam-se engajados em iniciativas culturais de um inédito governo

municipal de programa socialista, comandado por Miguel Arraes. Assim, em roteiros por ele próprio traçados, Carella dispensou o carro com motorista por vezes colocado à sua disposição e, em extensas caminhadas, identificou a “dupla natureza” da cidade:

O centro da cidade não é muito grande. É formado por duas ruas paralelas e muitas transversais. [...] Um ar calmo, provinciano, parece envolver tudo. O que mais me chama atenção é o duplo aspecto da cidade. Até aqui chegou o horrível progresso, com seus arranha-céus de cimento, metal e vidro.

[...]

Este é um mundo provinciano, lento e aparentemente simples, estranhamente misturado com um mundo cosmopolita. Não é fácil penetrar nele. Ouço [expressões] novas que assimilo com lentidão. É um processo árduo. [...] O Recife, como certas cidades, não se entrega à primeira vista. [...] Seu encanto está oculto e talvez por isto se torne mais penetrante quando encontrado. (CARELLA, 2011, p. 58; 139, grifo nosso)

Lançou-se assim sem reservas entre as veias do distrito conhecido como “Recife Antigo”, de comércio modesto e prédios históricos decadentes, bem como ao porto vizinho e a transversais do Cais de Santa Rita, áreas regidas por particular dinâmica de desejos. Para logo descobrir que atraía como ímã homossexuais e bissexuais, a originar atrás de si uma procissão de admiradores – por ele comparada à “cauda de um vestido” –, entre balconistas, marreteiros, estivadores, militares de baixa patente, marinheiros, estudantes, desempregados etc., todos impressionados com seu talhe de gigante e com a brancura europeia de sua pele, coberta de tecidos diferentes, a estimular projeções de um semideus *ex machina* capaz de prover carências materiais fundamentais. Atônito com o interesse despertado e fascinado pelo que identificou como espécie de “laboratório racial”, procurava não decepcionar expectativas e correspondia à maioria das propostas de contatos corporais. E assim que dominou minimamente o jargão local, entabulou amizades em graus de maior ou menor intimidade,

sistematicamente listadas em seus diários, entre as quais conta-se a quase paixão por um boxeador sarará – um mulato arruivado, cabra apelidado King-Kong. Nessa rotina, comprometeu regularmente parte de seu salário de professor da UFPE a atender solicitações de presentes de utilidade pessoal ou doar pequenas quantias de dinheiro.

Em suas andanças pela cidade, Carella também iria saber que o Recife funcionava como laboratório dos grandes debates políticos nacionais, com embates frequentes entre forças policiais, de um lado, e movimentos populares em defesa de reforma agrária e passeatas estudantis, de outro, em antecipação do golpe civil-militar de 1964, gerador de 20 anos de ditadura. Carella chegou a assistir marchas de camponeses descalços, coberto de farrapos, a brandir facões pelas ruas do centro: “Atualmente, o município empresta um ataúde ao morto, mas logo que chega ao cemitério é mandado de volta. A liga quer que todo camponês possa apresentar-se diante do Senhor com o devido respeito. No interior, eles e alguns padres já cuidam disso. Conseguem um pouco de dinheiro para a roupa e para o ataúde”, registrou em *Orgia*. (CARELLA, 2011, p. 174)

No teatro regional proposto por Borba Filho e Suassuna, para o qual se esperava que o argentino aportasse bases eruditas apreciáveis – tais como seus conhecimentos da *commedia dell'arte* e da dramaturgia de Carlo Goldoni –, incorporavam-se efetivamente elementos de manifestações cênico-musicais populares – como o próprio Carella defendera em Buenos Aires em relação ao sainete *criollo* etc. – e se propunham contribuições saídas não exclusivamente das elites cultas em aspectos da encenação e aportes técnicos, como já haviam realizado em alguma medida, nos anos 1930, dois nomes modelares para Hermilo e para Tulio: respectivamente Bertolt Brecht e Federico García Lorca. Já desde os anos 1940, os dramaturgos nordestinos produziam obras inspiradas parcialmente em expressões como o teatro de mamulengo, o repentismo – de natureza similar à arte dos *payadores* argentinos e gaúchos – e a literatura de cordel cantada por violeiros nas feiras locais.

Para além da contribuição teatral das farsas *Don Basilio* e *Doña Clorinda*, Carella também exercera papel destacado no movimento do teatro independente argentino inaugurado no final dos anos 1930 em Buenos Aires,

com *modus operandi* próximo ao de grupos fundados a partir de 1940 no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Recife, originados de núcleos universitários e amadores. Já em 1937, o argentino integrara o núcleo inaugural do La Cortina (PELLETIERI, 1990, 2006), um dos muitos desdobramentos do Teatro del Pueblo, de Leónidas Barletta, seminal para o *teatro independente* local. O La Cortina permaneceu ativo até pelo menos 1961, quando Carella sublinhava à imprensa do Recife a importância dessa legenda em sua formação teatral. (PONTES, 1960) A endossar aspectos do ideário dos “independentes” de recusa do mercantilismo, acessibilidade ampla e resgate de formas do passado teatral nacional, mas a anunciar-se em seus estatutos também como “teatro experimental” (DUBATTI, 2012, p. 84-85), o La Cortina se interessava, em especial, pela moderna dramaturgia internacional e por vanguardas europeias, como surrealismo e existencialismo (FUKELMAN, 2015), horizontes paralelos aos trilhados por Borba Filho no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), de 1946 a 1953, e no Teatro Popular do Nordeste (TPN), a partir de 1958.

A vislumbrar, no Brasil, possibilidades de uma real presentificação do novo pan-americanismo manifestado em seu projeto artístico mais recente, conforme declarou em entrevista a Joel Pontes (1960) ao desembarcar no país, Carella trabalhou junto ao meio teatral pernambucano por um ano e meio, tanto em salas de aula como em palcos, até ser sequestrado e preso por agentes do IV Exército brasileiro. Sofreu torturas durante interrogatórios, tanto no Recife como na ilha-presídio de Fernando de Noronha, sob a suspeita, posteriormente provada infundada, de contrabando de armas desde Cuba, que estariam sendo por ele repassadas em seus encontros com negros e mestiços.

Após oito dias de encarceramento, a incluir traslados em avião e ameaças de ser jogado ao mar infestado de tubarões caso continuasse a negar participação do colega Borba Filho em tráfico de armas,⁴ a pele do escritor foi literalmente salva pela descoberta, em devassa policial em seu

4 Conforme entrevistas telefônicas com Leda Alves, viúva do escritor Hermilo Borba Filho, colhidas em maio de 2016, e o estudo introdutório “A trajetória de uma confissão”, de minha autoria, para a edição de 2011 de *Orgia*.

apartamento, dos dez cadernos de diários manuscritos que se converteriam depois em *Orgia*. As páginas desses cadernos comprovavam a natureza afetivo-sexual, e não política, de seus encontros com populares do Recife. No entanto, ainda que moralmente obrigados a liberar o professor, os militares passaram a chantageá-lo, pois lhe anunciaram ter fotocopiado “os trechos escabrosos” de seu diário para um eventual envio a autoridades civis e militares argentinas, caso as torturas por ele sofridas no Brasil vazassem à imprensa. (BORBA FILHO, 1972, p. 183)

A deportação do escritor, em maio de 1961, deu-se em operação da qual participaram o reitor da UFPE, que o demitiu sumariamente,⁵ e a Força Aérea Brasileira, que preparou avião para seu transporte até uma capital do Sudeste, de onde embarcaria em voo direto para a Argentina. (BORBA FILHO, 1972)

*

Na origem do incidente político internacional de contornos inéditos e irrepetidos, cujos detalhes até hoje são ignorados, devido à destruição de novos capítulos de diários promovida em Buenos Aires após o falecimento do autor, encontra-se, contudo, o movimento radical de autoexílio em 1959, de difícil compreensão se consideramos apenas a má recepção crítica de *Cuaderno del delirio*. A par de possíveis identidades entre o grupo La Cortina e os núcleos teatrais fundados no Recife por Borba Filho, Suassuna e Gastão de Holanda, como se tornara possível que um intelectual bem estabelecido em seu meio de origem se transferisse subitamente a uma região brasileira de clima subtropical em que jamais pisara, 3.800 km distante, e na qual seria preciso decifrar sotaque e assimilar jargões locais de compreensão difícil até mesmo por brasileiros de outras regiões?

Como o autor dá a perceber na obra memorial, no âmago da decisão estariam o dilema existencial às vésperas da emblemática idade dos 50 anos, a ecoar biografias de escritores de primeira água emigrados em idade madura, e, sobretudo, a inclinação, desde sempre alimentada, pela experiência da alteridade:

5 O médico anatomista João Alfredo Gonçalves da Costa Lima, autor de obras de inspiração lombrosiana.

O que o trouxe? Por que veio? O que deve fazer nesta terra? Sua vida não estava completa, acabada? O destino tem algum plano a seu respeito? [...] Parece destino da raça humana buscar o estranho, o longínquo, o diferente. [...] E começa a andar para apreender os aspectos da cidade. [...] Lúcio Ginarte [alter ego de Tulio Carella em Orgia] compreende que os habitantes do Recife estão vivendo numa comunidade diferente da sua. As realidades não têm pontos de contato. Continua sendo um estrangeiro, perseguido por sê-lo, porque um estrangeiro fala sempre de países remotos, de maravilhas desconhecidas, de cidades transbordantes, de pecados atraentes, de riquezas sem conta e palácios encantados. O estrangeiro sabe muito bem que em seu país também há mendigos, Villas Miseria, doentes, traidores, assassinos, ladrões. Onde não os há?

[...]

Ao longo de minha existência pude comprovar que o emigrante que não se assimila inquieta-se e torna-se pernicioso para o país em que se instala.⁶ (CARELLA, 2011, p. 43, 45, 58, 114, grifo nosso)

Nesses trechos, impressos afinal em 1968, constata-se o esgotamento do dramaturgo perante dinâmicas da sociedade argentina, assim como em *Cuaderno* já se descrevera uma nação repleta de “déspotas e de gente que sente prazer em ser por eles tiranizada” (CARELLA, 1959, p. 65), além de um meio literário coalhado de sacripantas. No ano da viagem de Carella ao Brasil, o advogado Arturo Frondizi ocupava a Casa Rosada, aonde chegou em maio de 1958 por meio de bizarro pacto duplo: de um lado, mancomunado aos generais autores do golpe militar que três anos antes destituiria Perón e, de outro, aliado a forças da esquerda peronista. Apesar de Osvaldo Pelletieri e de outros historiadores do teatro argentino assinalarem

6 Devido à técnica literária original, nesse livro, há uma alternância entre trechos tipograficamente em itálico e outros em “redondo”, que combina, dessa maneira, narrativas em primeira e terceira pessoa em torno do mesmo personagem, Lúcio Ginarte.

oposição ideológica entre várias companhias teatrais independentes e o peronismo surgido no bojo do golpe de Estado de 1943 (PELLETIERI, 2006), o portenho estaria entre as hostes de sustentação intelectual ao populismo justicialista. Em 1948, por exemplo, figurava entre os inscritos na nova Junta Nacional de Intelectuais, peronista. (PAVÓN, 2012) Carella também se filiou a certa Associação Argentina de Escritores, criada para fazer frente à Sade, antiperonista, com a qual, no entanto, ainda iria colaborar diretamente em diversos momentos. O historiador Ernesto Goldar soma seu nome aos de intelectuais e artistas sustentadores do peronismo (GOLDAR, 1971), porém não aqueles de fundamentação católica – no qual o autor de *Cuaderno* se encaixaria –, ou no grupo de orientação comunista-trotskista, mas no núcleo dos *tangueros*, *saineteros* e amantes da cultura portenha, em companhia de letristas, poetas, ensaístas e dramaturgos, como Homero Manzi, José Gobello, Cátulo Castillo e Enrique Santos Discépolo – o Discepolín –, bem como do irmão desse último, o introdutor do “grotesco *criollo*” em dramaturgia, Armando Discépolo (1887-1971), que Carella queria convidar ao Nordeste brasileiro: “o melhor dramaturgo argentino”. (PONTES, 1961)

Contudo, são escassas as referências ao peronismo na obra publicada de Carella, mesmo em três importantes volumes de ensaios sobre a cultura portenha, única produção sua citada em artigos acadêmicos durante os anos de esquecimento, entre 1969 e 2011. Em *El sainete criollo: antología* (1957) – estudo desse gênero teatral constituído em torno de tipos e costumes populares portenhos, por ele organizado e com sua introdução erudita –, rende homenagem a Armando Discépolo e cita o irmão Discepolín, voz emblemática do peronismo e compositor do notável *Cambalache*. “O tango ensinou-me tudo”, afirma Carella em *El tango: mito y esencia* (1956), o mais conhecido desses ensaios, ao lado de *Picaresca porteña* (1966).

Fronzizi é diretamente atacado nos dois primeiros livros memoriais de Carella.⁷ O político se alçara à presidência com apoio maciço da intelectualidade e de artistas, porém esses estratos logo tiveram de haver-se

7 O terceiro volume memorialístico, publicado em 1967, é o proustiano *Las puertas de la vida* (Buenos Aires, ed. Luro), sobre sua infância na cidade de Mercedes.

com ações censórias. Em pouco tempo, o governante se revelou, mais que qualquer coisa, fantoche dos militares, que o forçaram a romper relações com o novo regime de Cuba e a autorizar o Exército a deter e interrogar qualquer opositor sumariamente identificado como “subversivo”. Embora tivesse prometido anistia política ao Partido Peronista, retardou para o fim de seu governo a legalização da Central Geral dos Trabalhadores, abandonou programas populares prometidos a Perón e terminou por perseguir representantes do líder exilado. Seu discurso nacionalista provou-se, na prática, *desarrollista* e entreguista, registrando-se em apenas dois anos assinaturas de contratos com oito companhias petrolíferas estrangeiras, bem como a desnacionalização do gigantesco frigorífico Lisandro del Torre (Buenos Aires), medida contra a qual os trabalhadores resistiram, sendo então atacados por um efetivo de 1.500 policiais e por quatro tanques de guerra.

O ano de tais ocorrências e da publicação de *Cuaderno* também se revelou pródigo em leis e medidas moralistas, na contramão, por exemplo, da regulamentação dos prostíbulos promovida por Perón em 1955, quando se tentou equilibrar os efeitos da Lei “saneadora” nº 12.331, de 1936, de fechamento das *casas malas*, com consequências nefastas à cultura popular portenha, segundo estudos de Carella publicados em *Picaresca porteña*.⁸ De outro lado, em sua peça *Coralina*, do mesmo ano, o dramaturgo acompanhava uma prostituta suicida em ambiente de bordel, com tonalidades expressionistas e tratamento psicológico remissivos ao marco do moderno teatro brasileiro *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, montada com a companhia carioca de contornos independentes Os Comediantes.

Na escalada censória tanto do governo Frondizi como da gestão municipal de Buenos Aires naquele final da década de 1950, registraram-se processos criminais contra diversos editores pela difusão de obras “obscenas”, bem como sequestros de tiragens inteiras de livros. Perseguiu-se a casa editorial que publicava a revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, por lançar uma tradução de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, bem como a Editorial Losada por imprimir o romance de costumes *O repouso do guerreiro*, de

8 Publicado em 1966, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

Christiane Rochefort. Um ano depois, a Editorial Goyanarte – dirigida por Juan Goyanarte (1900-1967), editor de *Cuaderno* e amigo de Carella – sofreu retaliações do governo da capital federal pela publicação de *No*, antologia de contos do portenho Dalmiro Sáenz. (MONEGAL, 1960)

No ano seguinte de 1960, já no Brasil, Carella registrava em seu diário uma escala técnica de aeronave de Frondizi no Aeroporto dos Guararapes e um coquetel oferecido no salão nobre daquele local ao mandatário e a seus adidos militares, evento organizado pelos “falazes patriotas” – os argentinos radicados na cidade. Em seus cadernos, que se converteriam em *Orgia*, anotou, então, que o presidente guardava o aspecto de “uma ave de rapina envelhecida”. (CARELLA, 2011, p. 222) Somente após sua premiação pela Sade, naquele ano, *Cuaderno* mereceu resenhas positivas, nas revistas *Sur*, por Alicia Jurado; e *Ficción*, por Joaquín Giannuzzi. (MERTEHIKIAN, 2015, p. 81) O principal jornal do Recife festejou o fato e informou o credenciamento, por Carella, de “pessoa amiga” para receber o prêmio em Buenos Aires, em nota curta, mas cuja redação soava como um desagravo. (PONTES, 1960)

O experimentalismo de *Cuaderno*, ante o qual a crítica inicialmente torceu o nariz, reelabora com originalidade a forma “diário”, conduzindo passos adiante as inovações dos festejados diários do polonês Witold Gombrowicz (1904-1969), escritos entre 1953 e 1969 – em boa parte, em Buenos Aires – e reputados pela crítica polonesa Bozena Zaboclicka como “el máximo logro artístico de su autor y una de las obras en prosa más importantes de la literatura polaca”. (GOMBROWICZ, 2005, p. 7) À semelhança de Carella e de seu mapeamento etnográfico-sensual das margens do Rio Capibaribe e do Porto do Recife, o autor do iconoclástico *Ferdydurke* (1937) também prezava o *bajo fondo* e o porto à beira do Prata.

Inteiramente retrabalhado em Buenos Aires entre 1967 e 1968 a partir de seus manuscritos de 1960 e 1961, com trechos alternados em primeira e terceira pessoa – recurso emulado mais tarde por Borba Filho em sua obra memorial –, os diários e autocomentários de *Orgia* não guardavam semelhança com qualquer experiência conhecida em formatos autobiográficos. O recurso ao protagonismo do fictício Lúcio Ginarte – *alter ego* com os mesmos acentos tônicos do nome Tulio Carella – não esconde a

natureza confessional do texto, e, para cúmulo de imprevidência, o autor permitiu publicá-lo com seu nome na capa, em edição de 2 mil exemplares esgotada em poucos meses, fato mencionado na correspondência com o editor e tradutor Borba Filho no ano seguinte. (CARELLA, 1969)

Mais que “imprevidência”, ou mesmo certa ingenuidade, a segunda hipótese quanto à decisão de publicar *Orgia* com o nome real do autor no frontispício residiria no propósito de libertação da chantagem praticada pelos militares brasileiros, de posse de páginas fotocopiadas do original, a incluir desenhos eróticos ilustrativos de Carella às margens.

Sobre esses originais que não se encontram no acervo Hermilo Borba Filho ou na Argentina, permanecem ainda outras indagações. O autor os teria preservado mesmo após a instalação da ditadura de 1976, quando passou a circular entre policiais de Buenos Aires uma lista de 400 nomes de homossexuais dos meios artístico e literário a serem detidos como castigo exemplar? (BAZÁN, 2004) O clima de opressão então vivido na cidade foi testemunhado pelo pernambucano José Mário Rodrigues, em crônica sobre sua visita ao apartamento do escritor em 1977, na *calle* Hipólito Yrigoyen, no centro.⁹ Porém, conforme relato do historiador Mario Tesler, ao longo dos anos 1970, Carella teria conservado zelosamente, em seu porta-notas, fotos de homens pretos nus recebidas por carta, após insistentes solicitações, do amigo escritor pernambucano. Ou tais manuscritos teriam sido destruídos somente após a morte do autor, já em 1979, pela via de fogo, por sua ex-companheira e suas sobrinhas?

*

Para muito além da admirável memorialística que afinal, à maneira de um tango argentino, atirou seu nome à infâmia e à renegação familiar – produção confessional continuada mesmo em Buenos Aires, com os “poemas de pura nostalgia” de *Roteiro recifense* (1965) –, Tulio Carella é senhor de obra extensa em diversas claves – da dramaturgia à ensaística, da poesia à memorialística –, a conjugar expressão popular de extrema franqueza

9 RODRIGUES, JOSÉ MÁRIO. “Santa Ingenuidade”, crônica publicada no *Jornal do Comercio*, de Recife, e reproduzida na antologia *Outras Brevidades* de 2006, páginas 93 a 95 (Recife, Editora Comunigraf).

e vivacidade a repertório erudito colossal, constituindo, portanto, personalidade resistente a rotulações. A par do valor de seus trabalhos sobre o sainete *criollo*, o lunfardo e o tango, basilares para os estudos etnográficos e sociológicos argentinos, e do refinamento de sua escrita – inclusive em páginas eróticas –, a performance viva de gêneros por ele desempenhada nas ruas do Recife, evoluindo de conceitos literários-mitológicos para o ato político – com as graves consequências que se conhecem –, estimula abordagens originais para múltiplas áreas do conhecimento, dos estudos teatrais à crônica histórica; e da teoria literária à sociologia, à psicologia e à teoria de gêneros.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, S. J. Challenging Lusofonia. *Lusophone Studies*, Stanford, v. 4, n. 1, p. 186-207, 2019.

ALBUQUERQUE, S. J. *Queering Pan-Americanism: Sexuality, performance and politics in Tulio Carella's Recife diaries, 1960-1961*. Madison, 2015. Não paginado. (Trabalho apresentado em aula).

ARQUIVO PÚBLICO JORDÃO EMERENCIANO. Acervo DOPS de Recife. *Ficha de sindicância sobre Ítalo Tulio Carella*. Pernambuco, 1961.

BAZÁN, O. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea Editorial, 2004.

BORBA FILHO, H. *Deus no pasto*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1972.

CARELLA, T. *Correspondência ativa, a Hermilo Borba Filho*. Buenos Aires, 1972. Acervo do autor.

CARELLA, T. *Cuaderno del delirio*. Buenos Aires: Editorial Goyanarte, 1959.

CARELLA, T. *El sainete criollo (antología)*. Buenos Aires: Hachette, 1957.

CARELLA, T. *El tango: mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1965.

CARELLA, T. *Orgia*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968.

- CARELLA, T. *Orgia: os diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima Editorial, 2011.
- CARELLA, T. *Roteiro recifense*. Recife: Imprensa Universitária, 1965.
- CARELLA, T. *Picaresca porteña*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966.
- DUBATTI, J. *Cien Años de Teatro Argentino: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- FERRAZ, L. Autor enfrenta ostracismo em sua terra natal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. E-11, 10 maio 2011.
- FUKELMAN, M. El concepto de 'teatro independiente' y su relación con otros términos. *Revista colombiana de las artes escénicas*, Manizales, n. 9, p. 160-171, 2015.
- GOLDAR, E. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1971.
- GOMBROWICZ, W. *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- MACHADO, A. Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife. *Repertório*, Salvador, n. 31, p. 260-279, 2018.
- MARRELLA, L. *Alberto D'Aversa. Teatro e cinema tra Italia, Argentina e Brasile*. Manduria: Barbieri, 2014.
- MERTEHIKIAN, L. Tulio Carella: del closet de la nación a la salida latinoamericana. *Chuy: Revista de estudios literarios latino-americanos*, Buenos Aires, v. 2, n. 2, p. 66-97, 2015.
- MONEGAL, E. R. Elogio de la censura. *El País*, Montevideú, p. 17, 19 dez. 1960.
- PAVÓN, H. *Los intelectuales y la política en Argentina*. Buenos Aires: Penguin Random House Editorial, 2012.
- PELLETIERI, O. *Cien años de teatro argentino, del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Editorial Galerna: IITCTL, 1990.
- PELLETIERI, O. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2001.
- PELLETIERI, O. *Teatro del pueblo: una utopia concretada*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2006.

PONTES, J. Coluna artística. *Diário de Pernambuco*, Recife, 4 mar 1961.

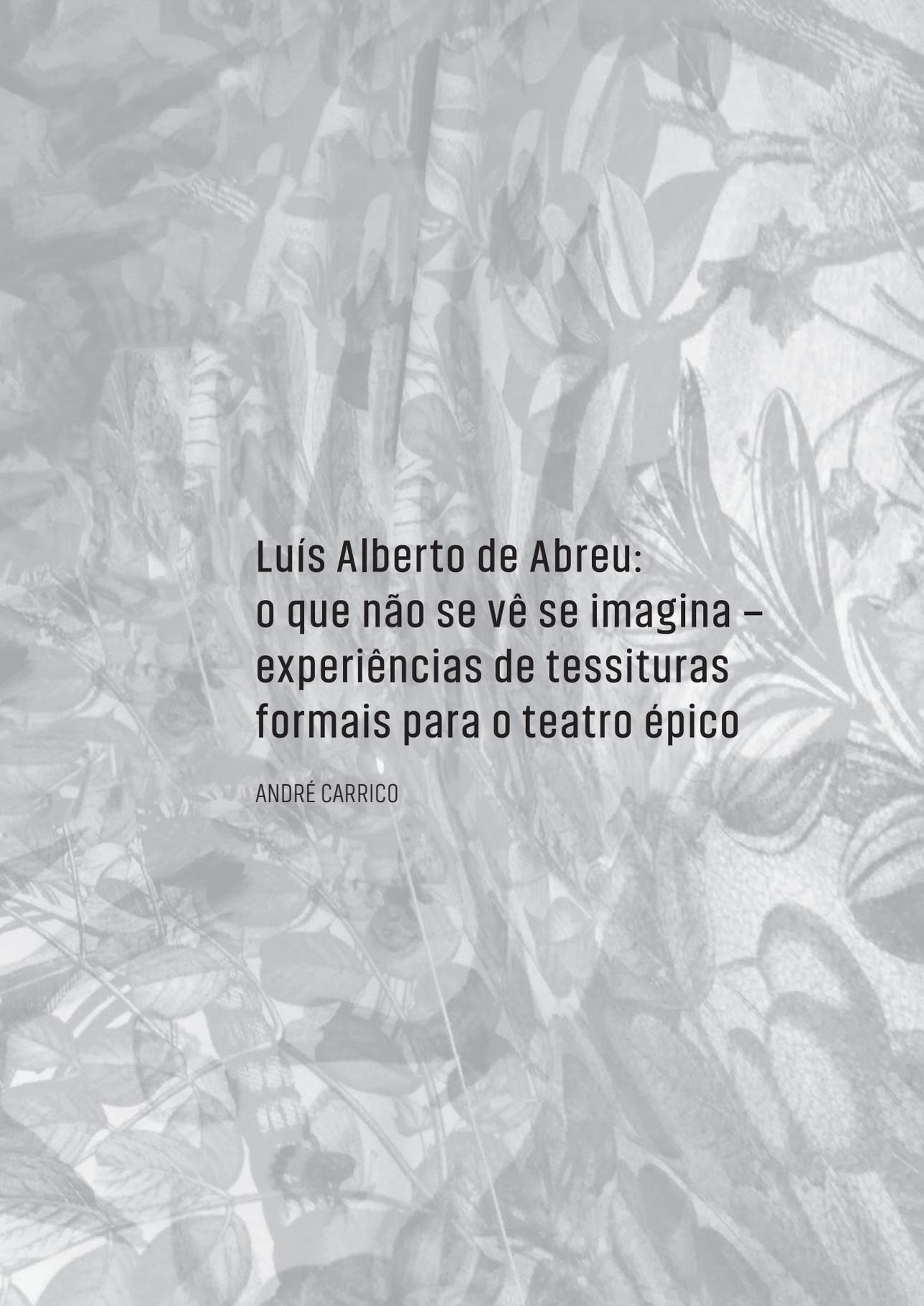
PONTES, J. Coluna artística. *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 jun. 1960.

PONTES, J. *O teatro moderno em Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1990.

REIS, L. A. V. P. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Departamento de Letras, Centros de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

SILVA, V. C. C. *Memória e ficcionalidade em Deus no pasto de Hermilo Borba Filho*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

TULIO Carella: sus exéquias. *La Prensa*, Buenos Aires, 1 abr. 1979.



**Luís Alberto de Abreu:
o que não se vê se imagina –
experiências de tessituras
formais para o teatro épico**

ANDRÉ CARRICO

Luís Alberto de Abreu: o que não se vê, se imagina – experiências de tessituras formais para o teatro épico

ANDRÉ CARRICO

O épico para Abreu

A dramaturgia brasileira contemporânea tem apresentado uma extensa heterogenia de modos de organização da ação cênica. Um desses caminhos, a criação de imagens a partir da narração épica, tem sido um dos principais atributos do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. Ao longo de 40 anos de carreira e com mais de 50 peças encenadas, o autor paulista tem se dedicado a experimentar e desenvolver formas de exploração dos recursos épicos em dramaturgia. Dois textos são exemplares desse seu empreendimento: *O homem imortal* e *Um dia ouvi a lua*. Neles, também é possível observar, por meio de suas personagens, a utilização da memória como tema, conteúdo e tessitura de estruturas formais.

A partir de uma clara e manifesta influência brechtiana, Abreu sempre empregou como modalidade expressiva a linguagem épica. Desde seu primeiro texto profissional, *Foi bom, meu bem?*, de 1980, até *Pagliacci*, de 2017, suas composições são divididas em unidades tituladas e permeadas por narrações entre os diálogos.

A restauração da narrativa

Ao refletir acerca das contingências da dramaturgia contemporânea em suas oficinas e em textos teóricos, Luís Alberto de Abreu defende uma restauração de narrativas, uma recuperação a partir dos “escombros”, de “tesouros antiquíssimos”, despercebidos e enterrados, que ainda não foram decifrados. (ABREU, 2011c) O autor afirma que existe na cultura humana um repertório de matrizes remotas, comuns e coletivas que por séculos estabeleceu, alimentou e sustentou a potência do teatro como forma de comunicação com o público.

Segundo ele, a predominância do melodrama e do drama burguês no teatro ocidental a partir do século XVIII esterilizou a potencialidade do mito (fábula) na dramaturgia. A constituição do indivíduo moderno, cuja condição o apartou da integração a um campo coletivo de valores e signos, refletiu numa arte que sucumbiu majoritariamente à representação de valores individuais. A decadência do imaginário comum na contemporaneidade seria a causa, no seu entender, da decadência da narrativa. O reaproveitamento desse manancial remoto, coletivo, como fonte para a dramaturgia seria uma maneira de se reconectar com o público em geral, de fazer uma dramaturgia que atingisse uma plateia mais heterogênea, ampla, popular.

Em seu brilhante ensaio “A restauração da narrativa” (ABREU, 2011b), o dramaturgo e professor de dramaturgia defende o teatro como uma arte narrativa, mais do que arte dramática. Seu exercício de restauração da narrativa se daria a partir de um conjunto comum de mitos, histórias e experiências de uma cultura, ou seja, um imaginário.

No interior de uma noção forte de ‘corpo social’ se estabelece um imaginário comum de mitos, crenças, histórias, memória, etc. [...] Foi de dentro de um imaginário e de experiências tornadas comuns que floresceu a narrativa como transmissora de conhecimento e, mais importante, de experiências individuais para o repertório coletivo. (ABREU, 2011b, p. 600)

Ao propor o teatro como uma forma de saber, Abreu (2011b) entende a dramaturgia como uma “partilha imaginativa de experiências humanas”. A transmissão de sabedoria por meio de histórias que transcendam tempo e espaço seria uma chave para se aproximar do público. A partir da análise da estrutura mítica dessas narrativas remotas, citando exemplos entre os autores gregos e Shakespeare, ele aponta a presença de oito categorias de heróis e heroínas:

1. o herói guerreiro;
2. o herói amoroso;
3. o herói guardião;
4. o herói sábio;
5. a heroína amorosa;
6. a heroína guerreira (a amazona);
7. a heroína guardiã;
8. a heroína sábia.

Tentaremos, a seguir, estabelecer uma relação entre as ideias dos textos teóricos de Abreu com a sua prática como dramaturgo no emprego da narrativa épica. Tomaremos como exemplo dois de seus textos.

O homem imortal

O homem imortal é a primeira peça na qual Luís Alberto vai explorar a memória, tanto como fonte de conteúdo para a fábula como quanto tema em si. O texto surgiu a partir de uma bolsa que o autor ganhou em 1987 da Fundação Vitae.¹ O projeto almejava abordar dramaticamente a passagem da Coluna Prestes, na Revolução de 1930, pelo norte de Minas Gerais. Abreu se propôs, inicialmente, a tarefa de retratar o caráter do homem

1 Fundação Vitae foi uma associação civil sem fins lucrativos de apoio à cultura, educação e promoção social, que existiu de 1985 a 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/vitae>. Acesso em: 3 abr. 2020. O texto de *O homem imortal* foi escrito efetivamente em 1988.

brasileiro, de sintetizar em um único personagem os diversos matizes que compõem a nacionalidade a partir da figura de um homem imortal, de existência lendária e que na participação permanentemente em diversas insurreições teria atravessado os séculos.

A pesquisa de campo é um procedimento frequente no processo de criação do autor desde que começou seus primeiros exercícios de dramaturgia na década de 1970. E para a coleta de dados de *O homem imortal*, em 1988, Abreu se embrenhou no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Lá,

Fiz várias entrevistas e ninguém conhecia nada, nem havia ouvido falar de revolução e muito menos ainda da Coluna. Falei: ‘Meu Deus do céu, o que é que é eu faço agora?’. Foi quando me mandaram falar com o Tenente Farias, porque, de guerra, quem entendia, era ele. (BRITO, 1999, p. 26)

Esse tenente estava com 90 anos e, segundo contava a população, tinha participado da Revolução de 1932, portanto, deveria ter informações também sobre a Coluna Prestes. Só que, em depoimento a Adélia Nicolete (2004, p. 96), Abreu aponta sua frustração no encontro.

[...] foi péssimo do ponto de vista de informações. No entanto, aconteceu uma coisa que me intrigou e, ao mesmo tempo, foi uma chave fundamental pro meu trabalho e pra minha vida. Acontece que, a cada pergunta que eu fazia, o velho respondia a mesma coisa! A tudo ele dizia: ‘Durante muitos dias eu e o meu grupo ficamos na divisa de São Paulo e Minas, guarnecendo a ponte do Rio Grande. A gente tava cansado, mas quando vieram os paulistas a gente se pegou numa briga das grandes e foi luta, sangue, gente morta defendendo a sua parte’.

O dramaturgo percebeu que o combatente idoso estava senil e dava a mesma resposta para todas as suas perguntas. Depois de duas horas de entrevista, a fita cassete estava acabando e o homem continuava só a repetir a história da ponte. Quando voltou de Minas e foi transcrever as

entrevistas, Luís Alberto se deu conta de que ninguém no Vale sabia nada daquilo que buscava. Mas então percebeu:

[...] o velho não tinha mais nada na vida, só aquela lembrança de feito grandioso e bravura. Ele repetia aquilo porque não podia esquecer! Se esquecesse, deixava de ser ele mesmo, deixava de existir, era como se morresse! (NICOLETE, 2004, p. 97)

[...] ele se apegava de uma maneira muito forte à última lembrança da vida dele, que era a imagem da ponte [...] se ele perdesse essa lembrança, essa última lembrança, ele morreria. (BRITO, 1999, p. 26)

Assim, Abreu se deu conta de que, ao entrevistador, o mais importante não era a pergunta, mas sim a resposta. Cedo ele percebeu que a memória é mais do que fonte etnográfica. Acima do conteúdo das recordações levantadas em entrevistas e dados de documentos históricos estão a dimensão contraditória da lembrança e as operações cognitivas de repetição de fatos que vão sendo reelaborados a cada reviver, tornando-se, a cada posto, reinventados. E de tanto repetidos vão se sedimentando com *status* de verdade.

Então, a partir da figura forte desse velho soldado que entrevistou no norte de Minas, o autor estabeleceu a trajetória heroica de Gregório, o protagonista d'*O homem imortal*. E tanto ele quanto seu ajudante de ordens, Isidro, são sábios heróis, guardadores de memórias e ensinamentos. Logo no prólogo da peça, é o capataz quem define a conotação que a memória terá ao longo do texto: "ISIDRO: Eu lembro e enquanto lembrar vivo estou. [...] Velho não caduca nem esquece: velho só lembra o principal. [...] Não invento nem esqueço: escolho o de melhor a ser lembrado". (ABREU, 1990, p. 13)

Nos caminhos pelo Vale do Jequitinhonha, Abreu percebeu que ao povo, nas entrevistas, pouco importavam os fatos históricos, aos quais, em termos de documentação historiográfica, a maioria talvez nem tenha tido acesso. Ao povo interessava a recriação. O autor deslinda sua conclusão em depoimento a Rubens Brito (1999, p. 27): "Essa é uma característica da cultura popular. O que eles não conhecem [...] eles inventam. [...] antes eu

ficava preso aos fatos históricos. A partir d'*O Homem Imortal* eu comecei a ter prazer nessa invenção. [...] A invenção tem consistência, solta, liberta”.

A partir desse instante, seu *modus operandi*, antes tão rigidamente calçado no levantamento de informações, sem abrir mão desse expediente, passa a valorizar a invenção. E a essa operação ele acrescenta outros três elementos, constituindo os quatro pontos fortes que passam a nortear suas criações a partir desse trabalho:

1. a livre invenção, independente de fidelidade à fonte primária do material;
2. o estabelecimento de dramaturgias centradas nas personagens;
3. a constituição mitológica (ou semimitológica) da saga de heroínas e heróis;
4. a memória como tema e conteúdo.

Para além das duas peças aqui analisadas, só para citar alguns títulos – pois Abreu é autor muito produtivo –, podemos indicar outros trabalhos significativos em sua carreira estruturados sobre esses quatro elementos: *O livro de Jó*, *Lima Barreto ao terceiro dia*, *Iepe*, *Till Eulenspiegel*, *Auto da paixão e da alegria*, *Stultífera Navis – Nau dos Loucos*, *Borandá*, *Eh*, *Turtuvia!*, *Memória das coisas*, *Maria Peregrina* e *Um Merlin*.

O homem imortal, apesar de ser uma peça crucial na carreira do autor, ficou quase 20 anos na gaveta e só foi montada em 2007, pela Cia do Nó, de Santo André, em São Paulo.

A história é contada por Isidro, soldado de Gregório Honorato, um autoproclamado tenente que, em meio à Revolução de 1930, tenta estabelecer uma coluna revolucionária a partir do povoado de Itaretama, em Minas Gerais. Ao aportar no rincão, Gregório se depara com uma população ignorante, miserável, sem alimento, montaria ou suprimentos para tomar parte na sua revolta. O insurgente terá de se contentar com uma tropa de débeis, velhos e covardes. Ele não sabe quem é seu inimigo nem ao certo o que vai fazer ali. Até que ouve falar de Neco Macário, famigerado bandoleiro, foragido da justiça. Na tentativa de esboçar um perfil do

malfeitor, descobre que, na memória de alguns, Neco era um desertor da Guerra do Paraguai, honesto e corajoso, que saiu a fazer justiça com as próprias mãos. Para outros, Macário seria um pedófilo, sanguinário e assassino saído da Guerra de Canudos. Ao interrogar a população, Gregório não consegue nem descortinar um perfil coerente do bandido nem impor sua ordem e sua lei. Ao mesmo tempo, acredita na chegada iminente de tropas da capital, que viriam em seu reforço, mas que nunca vêm.

Depois de confiscar bois de um coronel, Gregório prende um jagunço que, a fim de vingar o confisco, matou dois moradores. Mas, na hora de aplicar a sentença de morte, o tenente se desmantela e abole a pena capital na cidade. Na medida em que Honorato se torna amante de Madalena, a adúltera atraente do povoado, ele vai perdendo o respeito do povo. Quando está prestes a deixar o lugar e partir para a guerra, surge outro tenente, Urariano, vindo da capital para tomar Itaretama, dessa vez em nome da “verdadeira revolução”. Ele denuncia Gregório aos moradores como um ex-cozinheiro da Coluna Prestes, desertor e bêbado, e lhe dá voz de prisão. O povo descobre que os velhos coronéis contra quem a revolução combatia agora são os chefes do novo governo na capital. Discordando dos desmandos de Urariano e expulsando-o, a população decide abandonar o povoado; livra Gregório da prisão e sai com ele a disseminar a revolução por outras cidades.

Apesar de *O homem imortal*, desde a sua abertura, ser pontuada pela memória, o que motiva a ação de alguns de seus personagens, paradoxalmente, é o futuro. O próprio herói, Gregório Honorato, por um lado, justifica seu motim na lembrança de um passado glorioso de lutas nacionais e da Revolução Francesa. Entretanto, por outro lado, tem momentos de antítese, de negação do que já foi: “GREGÓRIO – Passado não importa. O mundo roda é na direção do futuro!”. (ABREU, 1990, p. 19) Pois é num país que será construído no futuro que ele deposita sua fé.

Parte de sua angústia é o fracasso na tentativa de buscar saber a verdade sobre Neco Macário. Em meio aos relatos discrepantes do povo de Itaretama, peleja no empenho de discernir quais causos deveras ocorreram, quais foram os crimes do bandido. Primeiro, duvida da sua própria identidade, começa a se autoexaminar.

VELHA FÁ [se referindo a Neco Macário] – E tinha uma baita cicatriz no peito.

GREGÓRIO (espantado) – Tinha o que?

VELHA FÁ – Uma cicatriz que ia da mama esquerda até a costela de baixo, da direita (Gregório leva um choque) (ABREU, 1990, p. 33)

GREGÓRIO ([...] caminha desarvorado. Para e, de costas par a Isidro, entreabre o casaco e olha o próprio peito. Fecha o casaco confuso). (ABREU, 1990, p. 34)

Paira no ar, nesse momento, a dúvida se fugitivo e perseguidor, caçador e caça, Neco Macário e Gregório Honorato, não são a mesma pessoa. Até que, quando preside o julgamento definitivo do malfeitor foragido, num ponto de virada que nega todo o seu discurso e põe em dúvida a sua autoridade, Gregório passa a se reconhecer, a si mesmo, como Neco Macário.

GREGÓRIO – Silêncio! (faz-se silêncio) Gente doída! Se continuar mais tempo com vocês vou acabar acreditando que Neco Macário é homem que vive exagero de ano sem nunca morrer! Eu podia até declarar, como final de julgamento, que Neco Macário não existe, nunca existiu de carne e osso. É lenda inventada pela caduquice, pela ignorância e pela esperteza de vocês. Ia adiantar? Eu mesmo posso declarar que meu nome não é Gregório Honorato: é Neco Macário. Que tenho cicatriz no peito, que ordem é não ter ordem nenhuma, que cada homem comanda a si próprio. E que obediência é loucura humana e que revolução nossa é essa, não é outra! [...]. (ABREU, 1990, p. 51)

Gregório é um homem da ordem e do direito, um positivista republicano que a todo o momento cita exemplos de episódios que atribui à Revolução Francesa. Ele quer construir uma nova ordem harmoniosa a

partir da racionalidade, da disciplina, num país em que imperam a ironia, o riso, a superstição, a memória e a imaginação. Não é um herói, mas um anti-herói: toda a sua autonarrativa é mentira. É atrapalhado, indeciso e se confunde com frequência. Apesar disso, tem muito de herói sábio, do velho tolo que depois de mil tropeços alcança a sabedoria, expressa em quase todas as suas falas:

GREGÓRIO – [...] Justiça é cega e, conforme o crime, dita a sentença. [...]. (ABREU, 1990, p. 42)

GREGÓRIO – [uma guerra] Não é ruim se a gente não perde. Se perde é degola, sangria, judieira. No quente da luta, morte é só susto de bala travessada, de facão cortador. Sozinho, amarrado, no frio da faca e do olho do inimigo que sangra com medida, é de meter medo. (ABREU, 1990, p. 49)

GREGÓRIO – Dia da terra receber a gente ninguém sabe, mas dia desse chão receber lei é hoje! E homem vive um dia por vez! (ABREU, 1990, p. 49)

GREGÓRIO – [...] Paz é muito perigosa. Na paz é onde se trama, se sangra escondido, se faz crueldade nos escuros. [...] Crueldade se faz é com gente mansa. Gente brava, se se mata é com respeito. (ABREU, 1990, p. 55)

GREGÓRIO – Brasil é maior que qualquer revolução, qualquer uma! Ou você sai agora ou eu arranco essas suas divisas de tenente porque revolução que vigora, não é a que te trouxe, é a que te expulsa! (ABREU, 1990, p. 59)

GREGÓRIO – [...] Homem é bicho que inventa o dia seguinte. Se não inventa, o mundo passa pela gente como sempre foi. (ABREU, 1990, p. 60)

Na peça, é como se a fábula fosse uma parábola do eterno retorno, daquilo que especialmente no Brasil sempre volta a ocorrer em termos de

política e de sociedade, de uma história que se repete. Isso faz com que, ao final, mais uma vez se comparando a Neco Macário, seu antagonista, o tenente desista da luta.

GREGÓRIO – [...] Adianta inventar se o mundo dá uma volta inteira e nada sai do lugar? Esforço meu de inventar e coragem de sustentar invenção teve algum sentido? Neco Macário cansou de ver sangria. Eu cansei antes de começar (retorna o povo)

DEUSINHO (rindo) – Os dois se abalaram daqui como vento!

AMARO – Vão pros quintos que é o lugar deles!

GREGÓRIO – Mas eles voltam. Eles sempre voltam! (ABREU, 1990, p. 60)

A peça retrata de maneira contundente, mordaz e, ao mesmo tempo, melancólica a realidade de um povo que, de tempos em tempos, se deixa levar pelo discurso de um salvador da pátria, herói inventado, mentira manifesta, mito sem lastro de mitologia. De uma população que quase sempre se submete ao cabresto de um líder autoritário e que, quando se cansa dele, o substitui por outro, igual ou pior. A história é cíclica e a vocação para o autoritarismo permanente.

Um dia ouvi a lua

Um dia ouvi a lua foi escrita por Luís Alberto de Abreu por encomenda da companhia Teatro da Cidade, de São José dos Campos, em São Paulo, que a montou em 2010. É inspirada em três canções clássicas da música caipira “Adeus, morena, adeus”, “Rio pequeno” e “Cabocla Tereza”, todas gravadas pela dupla Tônico e Tinoco. No texto, um grupo de atores começa a contar uma história, explica o motivo de sua contação e se põe a criar imagens a

partir da descrição de lugares, pessoas e épocas remotas. Anunciam, então, a sina de três mulheres: Beatriz, Tereza e S'a Maria.

A primeira história, rememorada por crianças, dá conta de Beatriz, uma velha que diariamente vagava pela estação de trem desativada. Um dia, surge um violeiro e, a partir desse reencontro, o elenco começa a reviver a saga de ambos na juventude: numa festa, há muito tempo, os dois se enamoraram. Ao final do festejo, apartados, Beatriz levou uma dura surra de cinta do pai por ter se engraçado. Ofendida e machucada, fugiu de casa para a estação, oferecendo-se para partir com o músico. Preocupado com a imaturidade do gesto apressado da menina e irredutível em abnegar da liberdade de sua solidão andante, o cantor se negou a levá-la. A narração volta para a atualidade, aos idosos apaixonados na estação; no encontro, reafirmam seu amor, mas Beatriz, a essa altura da vida, temendo a decepção de outra despedida, se afasta. O violeiro percebe que sua volta demorou mais do que alguém poderia esperar e sai.

A imagem de um homem ajoelhado, carregando uma pedra na cabeça e com um pé amarrado a uma corda, cuja ponta enlaça Tereza, abre o reconto do segundo destino. Ele cumpre penitência de assassino. Tereza, se apresentando como a morta, relembra que antes daquele crime houve paixão e riso. Ela conta que na adolescência compartilhava da afeição de Lourenço, até ele se mudar da cidade e deixá-la desconsolada. Aconselhada pela mãe, conformou-se com a segurança do casamento com o provedor Antônio Bento. Depois de anos de tédio, Lourenço volta para revê-la e a paixão reacende. Tereza vai embora com ele, vivem juntos por um ano. Persuadido por outro homem a vingar sua honra, Bento sai em seu encalço e, ao encontrá-la, atira em Tereza.

Na última fábula de *Um dia ouvi a lua*, surge uma moça correndo, brincando de pega-pega com o pai, Tiodor. É S'a Maria. Pouco depois, sabemos da atração entre ela e o jovem Cipriano. Apaixonados, marcam de se encontrar à luz do luar, na beira do rio, de onde dão no pé. A menina deixa uma carta de justificativa para Tiodor. Inconformado, ele parte atrás da filha, armado de facão. Ao mesmo tempo, S'a Maria, no caminho do périplo, assustada com a violência de Cipriano na condução do cavalo, temerosa pela ousadia da aventura e saudosa do pai, se aproveita do sono do amado

e foge de volta. Mas, ao se deparar com Cipriano, este, emocionado, pede para que ela persista na retirada. Vendo a cena à distância, Tiodor contém a sua ira, desiste do desagravo e o casal parte.

O tema comum às sagas das heroínas da peça é o paradoxo entre a segurança de uma relação amorosa inócua e a aventura de uma paixão tempestiva inexoravelmente fadada à tragédia.

Ao contrário da leitura das canções caipiras, a versão de Abreu para as três fábulas dá protagonismo às personagens femininas S'a Maria, Tereza e Beatriz. É do ponto de vista delas que as histórias são contadas. A opressão e a violência de que as mulheres são vítimas inclusive é tema comum ao tríptico de narrativas.

[...] na peça, inverteram-se os valores machistas das narrativas nessas composições, colocando também a mulher como protagonista. Se na música 'Adeus, Morena, Adeus', por exemplo, o violeiro segue para o Paraguai deixando a Morena para trás, na peça, a moça ganha nome, Beatriz, e dá ao espectador a sua versão da história. Em 'Cabocla Tereza', a moça, embora morta, volta para esclarecer o seu trágico fim. Tereza foi morta pelo marido supostamente traído. E, em 'Rio Pequeno', S'a Maria abandona os pais e segue com o caboclo Cipriano para Mato Grosso. No entanto, no caminho, observa a violência do amado no trato com o seu cavalo e decide voltar. (FARIA, 2016, p. 99)

Tereza, por exemplo, como se por décadas estivesse aprisionada à imagem fixada pela canção famosa, abre outra perspectiva à fábula.

TEREZA – Eu sou a morta. E, durante esses anos todos, fui apenas uma sombra na história deste homem. O que restou de mim na memória de todos foi apenas a da mulher infiel, aquela que desgracou a vida deste homem. (ABREU, 2011d, p. 577)

Na sequência, ela interrompe o narrador, reivindicando ela mesma dar a sua versão dos fatos:

NARRADOR (interrompendo) – Tereza...

TEREZA – Me deixa falar, por favor. Se por todos esses anos a história contada foi de crime e remorso, ouçam hoje e agora, uma história de funda e sincera paixão. Começo a contar antes dos dois tiros que abriram o atalho por onde me fugiram o sangue e a vida [...]. (ABREU, 2011d, p. 577)

Além disso, na obra, o duro vaqueiro machão de “Rio pequeno” se torna um homem sensível que chora ao implorar, no final da fábula, a permanência da amada.

Desse modo, as letras de dois dos três clássicos caipiras servem apenas de mote para a imaginação do autor da peça. Como pingos numa tela em branco a partir dos quais a pintura se estruturará, oferecem apenas uma pequena referência ao dramaturgo, mais simbólica e afetiva do que objetiva.

Na letra de “Adeus, morena, adeus”, de Piracy e Luiz Alex, por exemplo, o narrador é um violeiro que começa afirmando ter despertado paixões depois de tocar numa festa de São João. Ao deixar a cidade, na estação de trem, se depara com uma moça por ele apaixonada, pedindo para segui-lo. O cantador diz partir para muito longe e ordena que ela volte para seu pai, pois não é certo levá-la consigo.

Uma fuga clandestina, previamente marcada para a meia-noite entre dois amantes, um tropeiro e sua morena, à beira de um rio, é o começo de “Rio pequeno”, de Tônico e João Merlini. No caminho, sobre o cavalo, a moça se despede em lágrimas de seus pais e de seu chão.

Já “Cabocla Tereza”, de João Pacífico e Raul Torres, apresenta material mais robusto para a composição do enredo dramático. A toada se inicia com um recitativo no qual um cavaleiro interrompe sua cavalgada ao ouvir estalos e um gemido, desce do animal e vai averiguar o acontecido.

Ouvi um gemido perfeito
Uma voz cheia de dor:
‘Vancê, Tereza, descansa
Jurei de fazer a vingança

Pra ‘mor do meu amor
Pela réstia da janela
Por uma luzinha amarela
De um lampião quase apagando
Vi uma cabocla no chão
E um cabra tinha na mão
Uma arma alumiando. (PACÍFICO, 2011 apud
ABREU, 2011d, p. 570)

Ao constatar o crime, o cantador sai a pedir ajuda. Ao voltar para a casinha com um médico, os dois são convidados a ouvir a história do “cabra” assassino. O poema assume, então, a voz do criminoso. Ele tenta explicar seu crime afirmando que, apesar de ter construído um “ranchinho” para sua cabocla, onde conviveram felizes por um ano, ela o abandonou por outro.

Um dia ouvi a lua recobrirá essas histórias de aspectos mitológicos das culturas agrárias matrilineares. A peça reconstitui em três episódios a saga da heroína amorosa. “Enquanto o herói guerreiro busca o poder da vertente patriarcal, expresso, via de regra, na política ou na riqueza, o herói amoroso é profundamente marcado pela busca do poder feminino, expresso pelo amor”. (ABREU, 2011c, p. 595)

Como no caso da desobediência aos pais ou da fuga irrefreável para a consumação de seus amores, as heroínas da peça são movidas por “uma força erótica, entrópica, autofágica, devoradora”. (ABREU, 2001c, p. 595) Suas donzelas são corajosas, se sacrificam pelo amor, a despeito da surra do pai, da ira assassina do marido. Não se preocupam com a difamação da família e da vizinhança, com a transgressão das leis civis, das normas sociais. A heroína amorosa “não busca o poder da *pólis*, busca o poder do amor que não respeita a *pólis*, nem a suas leis”. (ABREU, 2011c, p. 596)

A memória é que encaminha a fábula da peça. Logo no prólogo, o personagem do narrador esclarece sua premissa: “Só morremos, de vez e de fato, quando os vivos perdem a última lembrança de nós. Alma talvez seja uma espécie de memória” (ABREU, 2011d, p. 565) ou “[...] Quero falar de outros mortos [...] revivê-los com o sopro de nossas lembranças [...]”.

(ABREU, 2011d, p. 566) São os fios de memória das personagens, às vezes emaranhando-se, às vezes desnovelando-se, que tecem a tessitura da trama.

As histórias do texto são contadas por crianças e velhos. Duas faixas etárias às quais se costuma associar a memória e a fantasia. Ainda que nas crianças muitas vezes ela seja prodigiosa e nos idosos, em muitos casos e a partir de certa fase, ela começa a falhar, a memória é uma faculdade recorrente nos dois momentos da vida.

Para o dramaturgo, além da memória, o *logos* do Teatro deve ser utilizado como portador de sabedoria. O texto procura alcançar, no lirismo de suas descrições, a qualidade das experiências comunicadas, tendo na cultura popular um repositório de imagens a serem reveladas. O objetivo é transportar o público para o mundo das imagens descritas e, para esse percurso, convoca a capacidade de imaginação da plateia: “DONA EVA – [...] Queria que vocês vissem. Mas o que não se vê, se imagina” (ABREU, 2011d, p. 577); “NARRADOR – [...] Dentro do escuro, vejam, aqui e ali, a luz amarela e fraca, dos poucos postes de bronze ou madeira...”. (ABREU, 2011d, p. 567)

Abreu já havia dado um passo definitivo em seu percurso de experimentação narrativa na síntese épico-dramática empreendida a partir de *O livro de Jó*, levada à cena na memorável montagem do Teatro da Vertigem, em 1995. A partir desse texto e em todas as peças posteriores do autor a que tivemos acesso, a separação entre narrador e atuante deixa de existir. O atuante primeiramente interpreta o personagem, depois narra sua ação na terceira pessoa para, em seguida, a narração retornar em sua direção, em primeira pessoa. Dessa maneira, a personagem narra e sofre a ação do que narrou, como no caso de Beatriz:

BEATRIZ VELHA – Todo fim de tarde, Beatriz percorria, calada, a velha estação de trem. [...] Tinha uns cinquenta anos... pra mais? Talvez (transita para a personagem narradora) E eu, que agora sou Beatriz, digo a vocês que velhice é cansaço e que hoje, finalmente, meu coração envelheceu. (ABREU, 2011d, p. 568)

Esse procedimento soma ao *hic et nunc* do diálogo dramático o ontem da narração épica, sua dimensão de rememoração do passado. Assim, segundo o autor, a narração no pretérito seria capaz de potencializar a representação, estabelecendo um código de acesso ao *logos* (razão), inserindo na ação dramática o território concreto das relações humanas – sociais, políticas, econômicas. “Do conflito, das relações entre a personagem e seu universo histórico, é possível surgir o *logos*, a razão entre dois elementos contraditórios: personagem e meio”. (ABREU, 2011b, p. 607)

Abreu acrescenta à consciência do experimentado ontem a emoção viva, presente, daquilo que está acontecendo já, diante do espectador: “MÃE – ‘Dê jeito na sua vida, Tereza. Mulher feita carece é de criar família!’, eu, que era a mãe, aconselhei”. (ABREU, 2011d, p. 577); “TEREZA – [...] Se por todos esses anos a história contada foi de crime e remorso, *ouçam hoje e agora*, uma história de funda e sincera paixão” (ABREU, 2011d, p. 577, grifo nosso); ou “NARRADOR – Quero falar de outros mortos [...] revivê-los com o sopro de nossas lembranças, *aqui, agora, nesta noite!*”. (ABREU, 2011d, p. 566, grifo nosso)

Estabelece-se assim uma presentificação do passado, como se a paixão do primeiro casal de personagens continuasse exatamente de onde parou: “TEREZA – Amor é presença. Hoje é o dia seguinte daquele tempo que a gente se amava”. (ABREU, 2011d, p. 578) Para as personagens da obra, o presente é apenas pretexto para evocar o passado. Elas são reféns do passado que carregam e, como nas narrações dos contadores populares, os tempos verbais se embaralham em alterações abruptas: “LOURENÇO – Era. Sou eu. Vim, não sei por que vim”. (ABREU, 2011d, p. 578)

Abreu também inverte o fluxo da narrativa, intermediando-a com *flashbacks*. No clímax da história de S’a Maria, logo depois de seu pai encontrar uma carta de despedida sobre sua cama arrumada, Cidália interrompe sua própria narração para anunciar a cena – que os atores passam a representar – em que a heroína conheceu Cipriano, numa festa de Folia de Reis, e como foram arrebatados. Em seguida, a narradora, Cidália, retoma seu fio condutor: “CIDÁLIA – *Como lá trás eu já tinha começado a dizer*, madrugadinha quando descobriu a carta, o pai de S’a Mariazinha ficou em ponto de perder a alma”. (ABREU, 2011d, p. 585, grifo nosso)

Outro dispositivo também empregado no texto é o tradicional aparte. Mas aqui a personagem confia ao público como se já houvesse uma ação que está vivenciando no presente: “S’A MARIA – Você está chorando. CIPRIANO (brusco) – Não estou, não! (ao público) Mas estava”. (ABREU, 2011d, p. 586)

Portanto

Tal qual os mitos que o autor foi descavar nos grotões do Jequitinhonha, legados por episódios de nossa história – Revolução de 1930, Coluna Prestes, Guerra do Paraguai, Revolta de Canudos, cangaço –, Neco Macário é um herói de barro, forjado pelo interesse de quem o narra. S’a Maria, Tereza e Beatriz, extraídas de enredos do cancionero popular, são transformadas em heroínas amorosas cujas sagas são contraditoriamente construídas pela memória narrada por seus próprios fantasmas e pelas velhas e crianças que com elas conviveram ou que delas ouviram falar.

Ambas as peças se passam em tempos pretéritos e lugares longínquos – idílicas aldeias campestres cantadas em sucessos de rádio dos anos 1940 ou num povoado no Vale do Jequitinhonha. Mesmo assim, o par de textos trata de um tema comum ao teatro e ao ser contemporâneo: o desenraizamento. Suas personagens são filhas do desterro. São mulheres que, contrariando seus pais, precisam fugir a cavalo com um enamorado, à meia-noite. São tropeiros e arrivistas que se sentem desconfortáveis com seu tempo e seu lugar, a buscarem entusiasmados, de vila em vila até o fim do mundo, um espaço ideal onde possam estabelecer sua revolução, onde possam instaurar um tempo novo de ordem e felicidade, onde possam tornar presente um futuro próspero. O problema é que, na verdade, continuamente, esbarram na mediocridade, na ignorância, na pasmeira da alienação.

Há, assim, nas peças de Abreu, a exposição explícita de uma defasagem entre discurso e acontecimento. O sonho narrado por suas personagens, oriundo em grande parte de suas memórias, nunca é a realidade aonde chegaram ou onde estão. Para as protagonistas, a realidade é insuportável e todas as suas tentativas de evasão do real fracassam. Promessa de

fuga, rapto de galã, casamentos apaixonados, vida numa choupana no ermo deserto, erradicação da miséria, constituição de uma nova ordem... As aventuras de suas heroínas e heróis dão em nada. E grande parte da catástrofe advém justamente dessa angústia, dessa frustração diante da bem-aventurança irrealizada.

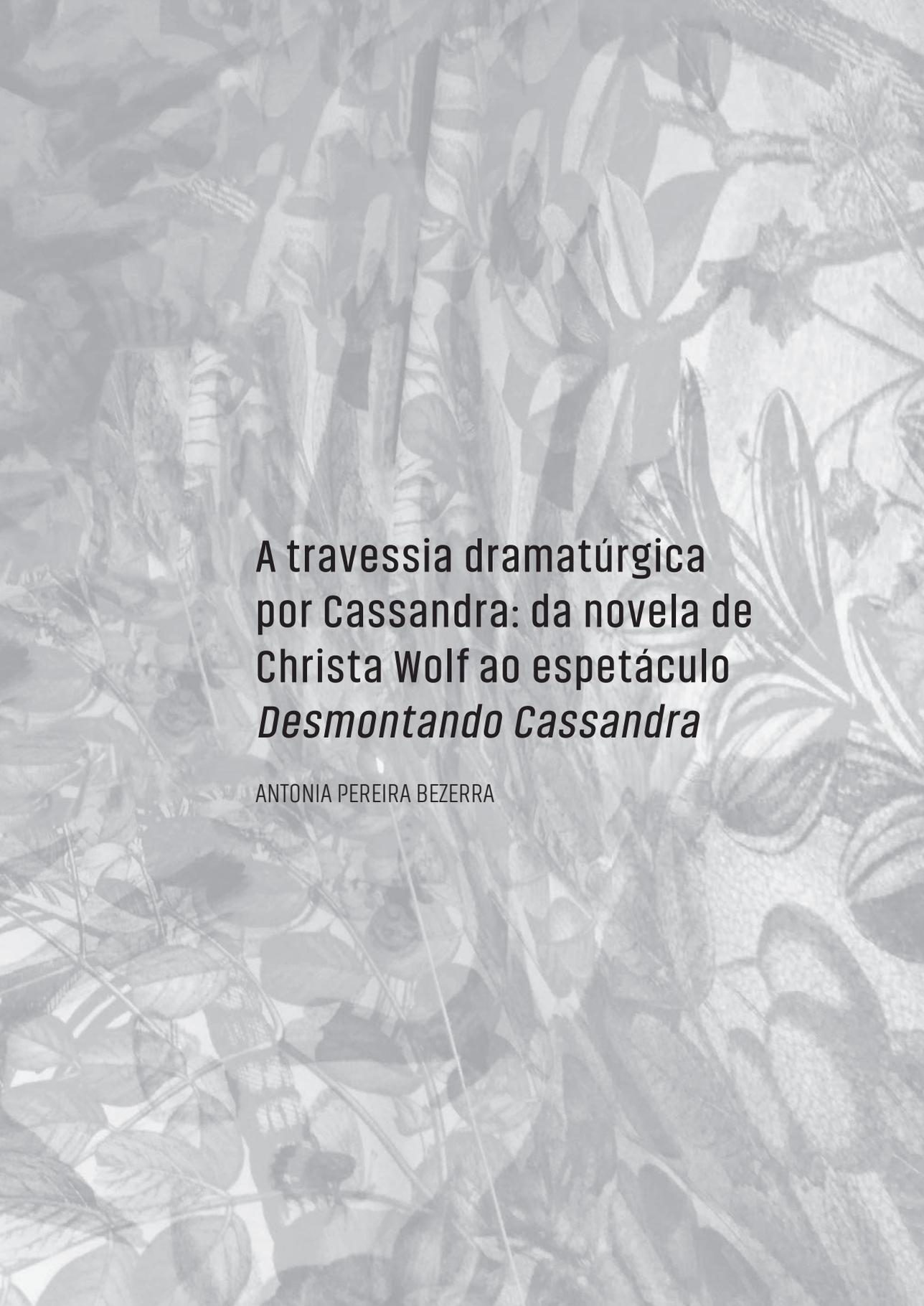
A memória explorada nas duas peças aqui analisadas, portanto, é a um só tempo: tema, conteúdo e tessitura para estruturas a partir das quais se podem desenvolver diferentes recursos formais da linguagem épica. Abreu demonstra que, para a dramaturgia, o principal não está no fato histórico nem na fábula. A força de suas peças advém da memória como detentora de sabedoria, compartilhada na descrição dos acontecimentos, na emoção e no lirismo expressos nas ações presentificadas; enfim, na maneira como Luís Alberto de Abreu constrói e reconstrói seu material. Afinal, dramaturgia não é criar histórias, mas encontrar um jeito eloquente de contá-las em cena.

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. A. A personagem contemporânea: uma hipótese. In: NICOTELE, A. (org.). *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011a. p. 611-620.
- ABREU, L. A. A restauração da narrativa. In: NICOTELE, A. (org.). *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011b. p. 599-609.
- ABREU, L. A. Eppur si muove. In: NICOTELE, A. (org.). *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011c. p. 591-598.
- ABREU, L. A. O homem imortal. In: *CONCURSO Nacional de Dramaturgia SESC/APART: prêmio Timochenco Whebi: textos premiados*. São Paulo: [SESC], 1990. p. 9-61.
- ABREU, L. A. Um dia ouvi a lua. In: NICOTELE, A. (org.). *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011d. p. 564-587.
- BRITO, R. J. S. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999. Tese (Doutora em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

FARIA, L. R. A. Uma observação sobre o épico em *Um dia ouvi a Lua*, de Luís Alberto de Abreu. *Revista Conceição*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 96-107, 2016.

NICOLETE, A. *Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2004.



**A travessia dramática
por Cassandra: da novela de
Christa Wolf ao espetáculo
*Desmontando Cassandra***

ANTONIA PEREIRA BEZERRA

A travessia dramatúrgica por Cassandra: da novela de Christa Wolf ao espetáculo *Desmontando Cassandra*

ANTONIA PEREIRA BEZERRA

A origem do mito: a epopeia

O Saque de Troia uniu mito, literatura e realidade; essa fatídica guerra serviu de tema às primeiras obras da tradição ocidental: os poemas homéricos. Contudo, o que o aedo homérico nos transmite é o ideal heroico daqueles que caem no campo de batalha, o defender másculo da honra e da dignidade, a sede feroz de sangue e de glória dos guerreiros. Surgida nesse contexto, Cassandra é a personagem trágica por excelência, em virtude de suas contradições. O tratamento masculino dado à personagem, nas diversas versões do mito, não lhe confere protagonismo algum. Na *Iliada*, por exemplo, Cassandra é nomeada apenas em dois momentos. O primeiro deles quando, ao tratar da morte de Otrioneu de Cabeso, refere-se à profetisa como a mais bela das filhas de Príamo, oferecida em casamento em troca da ajuda do rei na expulsão dos aqueus de Troia. Mas Otrioneu morre vítima de Idomeneu e as núpcias com a princesa não se concretizam. A segunda referência a Cassandra ocorre por ocasião do

regresso do corpo de Heitor ao palácio real e aqui, também, sua beleza é ressaltada e comparada à dourada Afrodite.¹

São, portanto, ocasiões que constroem uma figura concebida pela ótica masculina como princesa donzela, ainda solteira, mas pronta para o casamento, e que serve como “moeda de troca”. Não se desenha aqui nenhum traço de particularidade individual. Não obstante o fato de Homero, nesse episódio, situar Cassandra no cimo do Pérgamo, fora do espaço doméstico, num lugar onde não é suposto que a mulher se encontre, despertou a curiosidade de Sabina Mazzoldi. Tal localização, segundo a autora, poderia ser interpretada como o primeiro sinal de marginalização da figura de Cassandra. (MAZZOLDI, 2001)

Trilogia *Orestia*

Se nem na *Iliada*, nem na *Odisseia* encontramos menção direta ao dom da profecia, na tragédia *Agamenon*, que compõe a trilogia *Orestia*, de Ésquilo, Cassandra conta ao coro como recebeu o dom da adivinhação: a jovem consentiu em ceder aos desejos de Apolo em troca da capacidade de vaticinar. Entretanto, Cassandra o enganou. Tendo recebido do Deus a arte adivinatória, ela não cumpriu com o acordado: “Dei consentimento e enganei Lóxias”. A personagem incorreu num ato de *hybris*, pois, ao enganar o Deus, deixou de dar honra onde honra era devida, talvez por excesso de autoconfiança em sua sorte, não temendo a repreensão divina a seu delito. Sua atitude, entretanto, provocou a ira de Apolo. Como toda *hybris*, seu ato desmedido será devidamente punido e Cassandra não conseguirá persuadir mais ninguém com sua profecia. Mas sua punição não termina com o descrédito de suas profecias e a ruína de Troia. Se na aparência o castigo de Apolo tornou o dom da profecia inútil, na prática transformou-se numa maldição, convertendo Cassandra na mais solitária de todas as personagens ficcionais, pois que será a única a enxergar num

1 Cassandra se encontra no cimo de Pérgamo, sendo a primeira a avistar Príamo e o carro fúnebre que traz o corpo morto de Heitor, incentivando os troianos a lamentarem a morte de seu irmão.

mundo que não vê. Cassandra padecerá juntamente com Agamenon sob a fúria de Clitemnestra.

Eurípedes: argumento e linhagem

No tocante à linhagem da família real troiana, entre os muitos filhos do rei Príamo com Hécuba, se encontram Heitor e os gêmeos Cassandra e Heleno – ambos com poderes de vaticínio. Em uma das versões do mito, por ocasião de uma gravidez, Hécuba sonhou que paria uma tocha. Ela deu à luz um filho que chamou de Alexandro, o qual Cassandra aconselhou que matasse, porque ele viria a ser a ruína de Troia. A família dividida não consegue tomar uma decisão e a criança é levada ao Monte Ida, onde, rebatizada com o nome de Páris, é criada pelos pastores de ovelhas. Muito tempo depois, retorna à Troia e retoma seu lugar na família e seu nome antigo, Alexandro. É essa versão do mito que se encontra na base da trilogia de Eurípedes,² terceiro tragediógrafo que designará os troianos como bárbaros – ou seja: estrangeiros –, coisa que Homero jamais ousou fazer. A Troia lendária e epopeica não difere em nada de uma cidade grega.

As troianas

De forma ambivalente, Eurípedes se serve, ainda, do mito de um mero concurso de beleza entre as divindades para justificar o Saque de Troia – justificativa essa contestada e ridicularizada por Hécuba numa longa réplica a Helena:

[...] Alio-me primeiro às deusas. Vou mostrar quanta injustiça existe nas palavras dela. Ninguém de boa-fé creria que Hera e Palas pudessem comportar-se com baixeza tal a ponto de, em conluio, Hera prometer que venderia aos bárbaros a terra argiva, e Palas que daria Atenas aos troianos, submissa ao jugo frígio.

2 *As Troianas, Hécuba e Andrômaca.*

[...] Não procures disfarçar a tua perversão atribuindo às deusas tamanha insensatez. Pessoas ponderadas jamais irão acreditar em tua história.

[...] E quanto a Cípris, tu nos fazes rir, e muito, dizendo que ela foi com Páris ao palácio de Menelau, como se a deusa, mesmo estando tranquilamente em seu celestial assento, não tivesse poder para levar-te a Ílion com toda a cidade de Amiclas facilmente! (EURÍPIDES, 2003, p. 235)

Como podemos deduzir, a tragédia de Eurípedes se vale da lenda segundo a qual Hera, Afrodite e Atena vieram perguntar a Páris quem, dentre elas, era a mais bela. Páris escolheu Afrodite e a deusa lhe prometeu, como recompensa, a mais bela das mulheres gregas. Assim convencido, Páris vai a Esparta roubar a esposa de Menelau, Helena – filha de Zeus e Leda, esposa de Tíndaro, que foi seduzida por Zeus quando este se disfarçou em cisne. Sob o comando de Menelau, as forças armadas da Grécia se preparam para partir e resgatar Helena. Troia é saqueada durante dez anos e, apesar da bravura de Heitor, filho mais velho do rei Príamo, a cidade é tomada pelos espartanos. Polixena, a filha mais nova, é degolada. O rei Príamo e seus filhos são mortos; a rainha Hécuba, suas filhas e amas são capturadas como escravas. Cassandra será escrava e concubina de Agamenon; Andrômaca será escrava de Neoptólemo – filho de Aquiles – e Hécuba, de Ulisses.

Nessa tragédia, Cassandra compartilha características próprias de Eurípedes – e, claro, do adivinho –, que, na epopeia, inspirado pelas musas, é capaz de expressar o passado, o presente e o futuro. Em *As troianas*, acreditando-se portadora da verdade, a própria Cassandra se faz oradora e pretende, como o poeta, não apenas elogiar a cidade e seus habitantes, em geral, mas também mencionar ações e personagens individualizadas, cuja glória nunca será esquecida. Embora Cassandra tenha recebido de Apolo o dom mântico, na tragédia de Eurípedes também sua palavra divina nunca recebe crédito. Nesse contexto, Poseidon é o primeiro a representar Cassandra como louca. Hécuba também se queixa da loucura da filha. De fato, em *As troianas*, qualquer atitude de Cassandra que não seja contígua às da mãe e às do coro é censurada como sinal de possessão ou loucura.

O modo como cada tragediógrafo delineou a personagem de Cassandra, acentuando alguns traços e dando ênfase a determinados eventos de sua trajetória, decorre de suas ideologias, de suas visões patriarcais e ideais de cidade. Do lado oposto de Ésquilo, Eurípedes opta por acentuar a tragédia da dor inocente, isentando, inocentando Cassandra da culpa e ressaltando seu caráter de vítima. Em Christa Wolf, longe de encontrarmos uma figura com claro carácter de vítima passiva, somos confrontados com uma Cassandra autônoma, lúcida e solitária que interroga tudo e todos, procurando entender o que leva o homem a cometer tantas atrocidades, vaticinando, enfim: “Os homens fracos, sequiosos de vitória, necessitam de nós como vítimas para que se sintam vitoriosos”. (WOLF, 1983, p. 127)

A Cassandra feminista de Christa Wolf

Em outra tragédia de Eurípedes, intitulada *Ifigênia em Aulis*, na cena denominada “o sacrifício”, a personagem título da obra implora a Clitemnestra:

IFIGÊNIA: *Mãe, escuta o que tenho a te dizer;*

Eu te vejo, em vão, resistir às vontades do teu esposo [...]

De mim depende a partida dos navios e a ruína de Troia.

De mim depende que, no futuro, as esposas sejam protegidas.

Devo eu, diante de tudo isso, me apegar tanto à vida?

Foi para o bem comum dos gregos- e não para o teu próprio – que tu me destes à luz! (EURÍPIDES, 1960, p. 1.352)

Esse episódio, que aqui glorifica as decisões patriarcais, é literalmente retratado como assassinato na novela de Christa Wolf (1983, p. 60):

CASSANDRA: Agamenon, antes da partida, imolara no altar da deusa Artemis, a própria filha, uma jovem chamada Efigênia. A única conversa que me permiti com esse homem foi a respeito dela. Sem rodeios, perguntei a Agamenon sobre Efigênia. Ele chorou, mas não como se chora de tristeza, e sim de medo e fraqueza, tentando me convencer de que foi obrigado a fazê-lo, foi obrigado a imolá-la. Não era exatamente o que eu queria ouvir, mas palavras como ‘assassinar’ e ‘matar’ não fazem parte do vocabulário de assassinos.

Sobre Christa Wolf

Nascida em 1929 dentro do antigo império alemão, em Warthe, na atual Polônia, Christa Wolf cresce sob a ameaça político-extremista-nazista e, ao contrário do que seria de se esperar pelo regime, torna-se escritora independente, transformando-se no olhar frio e realista que revela o clima de guerra e a atmosfera social repressiva da antiga República Democrática Alemã (RDA). Essa luz mórbida nazista fomentará seus três primeiros romances: *Der Geteilte Himmel* (1963), *Nachdenken uber Christa T.* (1969) e *Kindheitsmuster* (1976). A obra de Wolf, de abrangência internacional, foi traduzida para várias línguas, angariando inúmeras premiações. Datada de 1983, a novela *Cassandra* foi um estrondoso sucesso de vendas, conferindo à autora o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade de Hamburgo e pela Universidade do Estado de Ohio.

Nas edições de *Cassandra*, Wolf acrescenta à publicação uma espécie de instrução para a interpretação da novela, sob a forma de conferências ou de diário de bordo. Uma possível explicação para esse protocolo reside no fato de a narrativa se apresentar demasiado complexa em sua estrutura formal, exigindo um conhecimento prévio do enredo e das principais personagens de alguns textos da literatura clássica grega, diretamente implicados na Guerra de Troia. Mas esse protocolo é também uma arma encontrada por Wolf para se contrapor a uma poética masculina, pretensamente objetiva e racional:

A dicotomia entre o mundo público e o privado, a fragmentação entre mente e corpo, razão e sentimento, cultura e natureza levaram a um reducionismo em que alguns atributos passaram a ser características masculinas e outros, femininas. Aos homens couberam a cultura, a política, a religião instituída, o discurso. Às mulheres couberam a natureza, o mundo doméstico, a religião praticada no cotidiano, o silêncio. A separação entre esses universos também levou a uma hierarquia em que o masculino era superior ao feminino. (TAVARES, 2002, p. 262)

A personagem de Cassandra, conforme vimos, sempre foi descrita a partir da perspectiva dos homens. Uma vez que os textos clássicos trazem naturalmente uma visão eminentemente masculina da personagem, o desafio de Christa Wolf consiste, portanto, em despír Cassandra dessa imagem, reescrevendo-a desde uma nova perspectiva e dando visibilidade, assim, a um dos segmentos sociais historicamente oprimidos, o das mulheres: “Tudo isso começou, inocentemente, com uma pergunta que eu mesma me fiz: quem foi Cassandra antes que alguém escrevesse sobre ela?”. (WOLF, 2003, p. 278)

Para Ângela Reis, mesmo declarando em suas conferências que não dispõe de uma poética, Christa Wolf instaura uma poética que prima pela construção de uma trama não linear (REIS, 2008) e que rompe com os princípios de coerência e causalidade aristotélicos. Esse procedimento, mais do que esperado em uma escritora feminista, se opõe claramente ao pensamento racional e objetivo, leia-se patriarcal/machista. Reis ressalta ainda que, de maneira fragmentária, a autora constrói sua obra em cinco partes, espécie de caleidoscópico ou miragens que se assemelham às visões de Cassandra. (WOLF, 2003)

A Linha do tempo e as referências de Wolf

Estamos no início dos anos 1980, uma época denominada por muitos de “segunda Guerra Fria”; paira sobre a Alemanha do Leste a ameaça crescente de um conflito nuclear. As duas potências tutelares, os Estados Unidos e a União Soviética, evocam incessantemente os perigos do campo adverso

– leia-se Irã e Iraque – e depreendem esforços para convencer a opinião pública da necessidade de uma resposta ao ataque inimigo. Diante do discurso dominante, construído para familiarizar os espíritos à perspectiva de uma guerra defensiva, homens e mulheres se unem e clamam pela paz na República Federal da Alemanha (RFA) e na RDA.

É nesse espírito de tempo que Christa Wolf ressuscita essa figura da literatura clássica, conhecida como um ser sensível, inapto à vida em sociedade, encarnando em seu heroísmo, aspirações e subjetividades impróprias a um universo pretensamente determinista e objetivo. “Inadaptada e inadaptável, Cassandra fracassará em sua tentativa de compreender os homens”. (REIS, 2011, p. 79) Totalmente identificada com sua protagonista, Wolf desenhará uma personagem demasiado humana, que, ao interrogar-se, arrasta consigo o leitor, imergindo-o numa atmosfera de desamparo e desesperança: “A alma, ô lindo pássaro. Muitas vezes senti seu movimento no meu peito, diáfano como uma pluma, às vezes forte e dolorido. A guerra atinge o peito dos homens, matando-lhes os pássaros. A esperança havia nos abandonado”. (WOLF, 1983, p. 86)

Desmontando Cassandra: a adaptação dramática, o espetáculo

A novela de Christa Wolf foi por mim adaptada na perspectiva imediata da encenação. O espetáculo resultante, com direção de Luis Alonso, foi concebido pela Cia. Estupor de Teatro³ e concluiu uma trilogia dramática

3 A Cia. Estupor de Teatro, consolidada como um núcleo de pesquisa em teatro, numa perspectiva teórico-prática, envolve alunos da graduação e da pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Os interesses da companhia abrangem desde investigações dramáticas até processos de encenação. Fundada em parceria com Carol Vieira e Gil Teixeira, conhecido ator dos palcos baianos, e filiada à Cooperativa Baiana de Teatro, a Cia. Estupor de Teatro ofereceu ao público soteropolitano os espetáculos: *Um dia na vida de uma enfermeira*; *Só o faraó tem alma* (2005) e *O futuro está nos ovos* (2006). O projeto Trilogia Memórias, ganhador do Prêmio Chesf/Eletrobras de Teatro, em 2011, com as reencenações da Trilogia Memórias – *A morte nos olhos* (2007), *A memória ferida* (2008) e *Na outra margem* (2009) –, tornou-se o carro-chefe da companhia.

sobre gênero e identidade iniciada em 2015.⁴ Em *Desmontando Cassandra*, três atrizes – Milena Pitombo, Bárbara Pontes e eu – interpretam a filha do rei Príamo, prisioneira de Agamenon, princesa e profetiza amaldiçoada por Apolo. Numa encenação ultramoderna, essas Cassandras se encontram confinadas em um espaço cujas delimitações abstratas sugerem um asilo ou casa de repouso. O cenário é minimalista, e, para construir suas performances e criar uma ambiência propícia à trágica narrativa de Cassandra, tais figuras dispõem de poucos elementos de cena, música ao vivo e um jogo de luz que funciona como verdadeiro actante, atuando ora como adjunvante, ora como oponente das Cassandras.

As atrizes não construíram/encarnaram personagens *stricto sensu*. No próprio texto adaptado, as falas eram distribuídas em nome das atrizes e, em termos formais e estruturais, o jogo de cena se aproximava muito mais do que vem sendo chamado de atuação figurais⁵ ou, a rigor, investia na noção de impersonagem. Em consonância com a novela de Christa Wolf, que a todo momento interrompe o fio da narrativa de Cassandra para retomá-la em saltos bruscos, em *Desmontando Cassandra*, propositalmente, a identidade da princesa é fragmentada, estilhaçada e ...

Dessa ausência de continuidade nasce a *impersonagem*, da qual se poderia dizer que ela é a *diferença* da personagem. A impersonagem se constitui a partir desse jogo pelo qual [...] não é mais do que a confron-

4 *X ou Y?*, o primeiro espetáculo, ficou em cartaz nos meses de novembro e dezembro de 2015, no Museu Rodin/Palacete das Artes, em Salvador, Bahia. *Histórias delas*, segundo espetáculo, se apresentou em maio e junho de 2017 no Teatro do Movimento/Escola de Dança da UFBA e no Festival Internacional de Teatro Latino Americano (Filte Bahia), em outubro de 2017. O projeto Trilogia Gênero e Identidade foi contemplado com o Edital do Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) Universal/2014-2018.

5 Em sua tese de doutorado, Nayara Brito destaca que o conceito de figura e figurais, conforme aparece pela primeira vez num livro de Lyotard (1971) intitulado *Discours, Figure*, surge como a ideia de uma mutação do figurativo, mutação que se torna, depois, oposição no desenvolvimento que Deleuze (1981) opera sobre o conceito. Em *Da Personagem fragmentada a um regime de atuação figurais*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, disponível no Repositório Institucional, página 58.

tação e a diferença de suas máscaras sucessivas. [...] [A] impessoalidade cria uma personagem aberta a todos os papéis, a todas as possibilidades da condição humana. A impersonagem é, fundamentalmente, *transpessoal*. [...] é a personagem que saiu definitivamente do quadro tradicional da mimese na medida em que “extravasa a representação e faz advir simulacros”, diria Deleuze. (SARRAZAC, 2017, p. 188-189; 194, grifo do autor)

Se em *Desmontando Cassandra* não sabemos ao certo em que lugar Cassandra se encontra, sabemos, contudo, que ela tem diante de si apenas algumas horas de vida antes que os guardas da rainha Clitemnestra cheguem para levá-la ao sacrifício final. Numa espécie de *flashback*, Cassandra repassa, então, no fio da memória e das horas, o que foi sua vida, seu destino. Do monólogo da escritora alemã, exaltamos a dramatização dos conflitos interiores vividos por Cassandra: a mais solitária de todas as personagens, a personagem do fim dos tempos, do fim de Troia! A encenação pretendeu instaurar uma prática de criação dramatúrgica, cênica e colaborativa, partindo das subjetividades e das memórias individuais das atrizes envolvidas no processo.

Na perspectiva da cocriação, concomitantemente ao relato dos acontecimentos da Guerra de Troia em primeira pessoa por Cassandra, a memória das atrizes constituiu, nessa performance, o ponto de partida para interrogar a noção de gênero em sua interseccionalidade, como repetição de atos, gestos e signos do âmbito sociocultural que reforçam a construção dos diversos corpos para além do binarismo masculino e feminino. A memória das atrizes foi conclamada, nesse projeto, para recuperar e conversar com momentos e fatos de suas histórias de vida, de opressão de gênero, de silenciamento de suas vozes e, portanto, de violência contra o feminino.

Em termos metodológicos, o protocolo adotado consistiu numa primeira leitura da novela de Christa Wolf; seguida de uma releitura, sublinhando, dessa vez, o que se/nos calava o coração. A partir de então, suprimimos passagens repetidas e trabalhamos, no processo de adaptação, apenas com os trechos por nós selecionados. Foi nos primeiros ensaios, durante as improvisações, que exploramos a memória das atrizes: o que determinada

cena de violência e ultraje ao feminino evocava em nós como lembrança, como uma opressão de gênero real e vivida por nós? Nesse ponto preciso, Stanislavski (a memória emotiva: “o como se”) e Boal (o Teatro do Oprimido: coloque-se no meu lugar) constituíram momentos necessários à construção do que estamos chamando aqui de dramaturgia da memória.

Nessa perspectiva, concebemos dez cenas, que, à exceção da cena “Cassandra e Polixena”, tinham todas como figura central Cassandra na sua relação ao outro/masculino: “Cassandra e Apolo”, “Cassandra e Aquiles”, “A ruptura com o pai”, “Preparando a emboscada”, dentre outros títulos atribuídos às cenas do texto adaptado. As transições de cenas, tanto na adaptação dramaturgica quanto na concepção cênica, eram marcadas por canções populares, em sua maioria cânticos do sagrado feminino, de língua espanhola, francesa, hindu e catalão. Em processo já bem avançado de domínio do texto e da construção dos diálogos extraídos da novela e de nossas memórias de opressão de gênero, o diretor Luis Alonso integrou a equipe, acrescentando partituras corporais, musicais e plásticas a cada cena, construindo, assim, uma espécie de espetáculo/performance/instalação.

Em consonância com Christa Wolf, buscando ver mais que a princesa e profetiza amaldiçoada, ressaltamos a Cassandra autônoma, politicamente visionária, cuja voz feminina foi silenciada pelo universo fálico e belicoso no qual se movimentava. A partir de cenas, projeções de vídeos e canções, o espetáculo foi enriquecido com música ao vivo, composta e executada pela feminista e especialista em Música e Gênero, professora Laila Rosa, da Escola de Música e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (Neim), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Laila Rosa é, ainda, compositora e instrumentista, também parceira nos dois primeiros espetáculos da trilogia, em 2015 e 2017.⁶ Numa fusão de códigos do teatro performativo e das diferentes linguagens das artes, contamos com a *expertise* de renomados profissionais do cenário acadêmico e teatral da cidade de Salvador, a exemplo de Rino Carvalho na concepção do figurino e maquiagem e Yoshi Aguiar na concepção do cenário e iluminação. Todo o processo, desde a

6 Em seguida, Helen de Souza, integrante do grupo Feminária Musical, veio se juntar a Laila Rosa na execução musical ao vivo, que contava com harpa, rabeca e tambores xamânicos.

adaptação da novela até a encenação, desencadeou significativas reflexões sobre gênero e identidade e, particularmente, sobre o gênero feminino na sua relação com o patriarcado e o machismo na atualidade.

O projeto em si

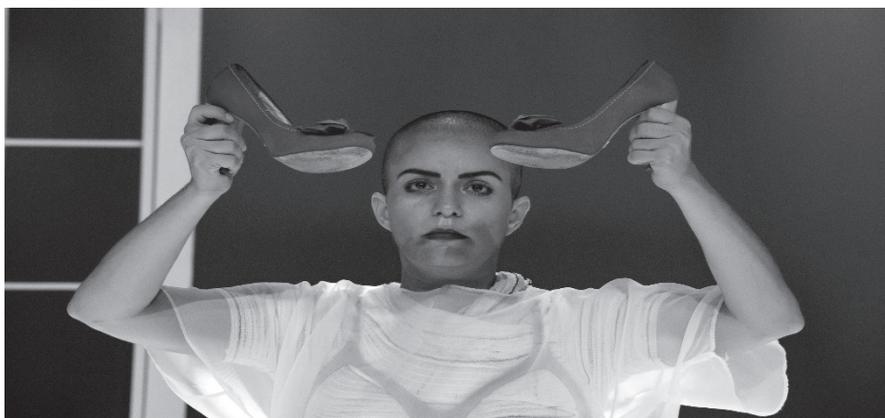
Cassandra foi a última peça de uma trilogia sobre gênero e identidade que teve início em 2015, com os espetáculos *X ou Y?* e *Histórias delas*. Partindo da novela de Christa Wolf e das histórias de vida das atrizes convidadas, a Cia. Estupor de Teatro deu continuidade à discussão em torno de gênero, acolhendo o testemunho da experiência de vida, da vivência, da imaginação e da rememoração de fatos. Em todas as montagens, as noções de gênero e identidade que nortearam o trabalho prático com as reminiscências das memórias trouxeram necessariamente à tona a noção de opressão. O trabalho com essas opressões rememoradas foi atravessado por importante metáfora utilizada por Benjamin (1994, p. 196-221) para descrever a memória: “o que fica são determinadas sínteses do muito vivenciado”. Elas teimam em aparecer, por vezes em *flashbes*, numa espécie de incômoda estranheza familiar. Numa concepção de cena teatral expandida, que cotejou elementos da performance, da realidade e da linguagem documental, o espetáculo, partindo de referências à queda de Troia e a episódios da mitologia grega, fez alusão a eventos históricos recentes da realidade social e política do Brasil e do mundo, a exemplo da concepção da mulher como moeda de troca, do femicídio, dentre outros.

Por que Cassandra?

Em função de suas contradições, Cassandra é figurada na literatura grega como a personagem trágica por excelência: Apolo, deus da luz e da verdade, lhe concede o dom da profecia em troca de sua virgindade. Cassandra aceita num primeiro tempo, para logo depois se recusar, conduta que desencadeará a fúria do deus grego. O desfecho é conhecido de todos: Cassandra é amaldiçoada; preservará o dom da profecia, mas de uma profecia inútil, posto que ninguém acreditará em suas predições. Se na aparência esse

castigo torna o dom da profecia inútil, na prática transforma-se numa maldição, convertendo Cassandra na mais solitária de todas as personagens ficcionais. De que valem as palavras sem a credibilidade que lhes confere força e legitimidade para mudar o mundo?

Figura 1: Bárbara Pontes lamentando a solidão e impotência da figura de Cassandra



Fotógrafo: Anderson Rodrigues.

Por que a Guerra de Troia?

A guerra narrada pela Cassandra de Christa Wolf é muito diferente da guerra das narrativas de Homero, Ésquilo e Eurípedes. Trata-se de leitura feminista de importante mito da história da cultura ocidental. Em presença de outras mulheres, Cassandra narra sua história, suas memórias, nas quais os heróis gregos aparecem majoritariamente como seres brutais, estúpidos, gananciosos e egoístas. Isso sem falar de seu pai, o rei Príamo, o qual, retratado como o “pai amado” em Ésquilo e Eurípedes, é literalmente designado, em Wolf, como destituído de toda realeza: “O Rei Príamo, meu pai: esse era um caso à parte ou um caso para mim. Ele definhava. Quanto mais se via forçado a representar o papel de Rei, mais ia definhando. Príamo destituiu-se de toda realeza e se transformou num ancião doente. Foi demais pra mim”. (WOLF, 1983, p. 107)

Totalmente afinada com a interpretação de Wolf, *Desmontando Cassandra* apelava, ainda, para expedientes que redundavam a violência patriarcal, repetida em momentos distintos da encenação: “O Rei Príamo dispunha de três meios contra uma filha rebelde: declará-la louca, prendê-la ou forçá-la a casar contra sua vontade. Ele a declarou louca, a prendeu e a forçou a casar!”⁷

O heroico Aquiles de Ésquilo e Eurípedes é apresentado pela princesa como patético, bestial, destituído, portanto, de toda humanidade:

Aquiles, o animal. Quando o vi pela primeira vez, permaneci por longo tempo em total estupor. Porque Aquiles corre atrás de todo mundo: atrás dos moços, que é realmente de quem ele gosta, e atrás das moças, para provar que é igual aos demais. Verdadeiro monstro durante a luta, mas, para que todos vejam que não é um covarde, não sabe o que fazer de si após a batalha.⁸

Figura 2: Milena Pitombo, Bárbara Pontes e Dinah Pereira na cena do ritual fúnebre de Pentesileia, rainha amazona assassinada e violentada por Aquiles



Fotógrafo: Anderson Rodrigues.

-
- 7 A primeira parte dessa réplica figura na página 86 da novela de Christa Wolf. A afirmativa “Ele a declarou louca, a prendeu e a forçou a casar!” constitui acréscimo da livre adaptação que fizemos.
- 8 Esta réplica é uma compilação de duas descrições de Aquiles que figuram nas páginas 35 e 90 da novela original.

Conforme foi apontado, o motivo para a excelente receptividade da novela de Christa Wolf foi a identificação, por parte do leitor, de um vínculo entre a tragédia de Cassandra e as questões sociopolíticas centrais que inquietavam o Ocidente no início dos anos 1980, quais sejam: a Guerra Fria e a busca por uma nova identidade para a mulher. E na aurora do século XXI, quais vínculos poderíamos estabelecer entre o mito de Cassandra e a atual conjuntura política e social do Brasil e do mundo? A resposta a essa questão ultrapassa o alcance deste ensaio. É impossível, todavia, não se interrogar. E ao se interrogar, é impossível não encontrar vínculos que atualizem e justifiquem a retomada do mito de Cassandra.

Nessa perspectiva, aliada à interpretação das atrizes, à iluminação, a inserção de canções de artistas/mulheres consagradas, como Nina Simone, Beyoncé, Elza Soares, Tina Turner, entre outras, coadunadas a cânticos do sagrado feminino e de diferentes nações e territorialidades, reforçou a ideia de que o mito de Cassandra e suas opressões nos concernem, são ainda atuais e pungentes. Em momento de extrema liberdade poética, o espetáculo se conclui com uma das Cassandras totalmente despida, dentro de um carrinho de supermercado – reforçando a ideia de corpo feminino como moeda de troca – e embalada pelas outras Cassandras, que, por sua vez, cantam o mantra indiano “Devi Prayer”,⁹ espécie de hino à Divina Mãe, comungando com a forma feminina do supremo e interrogando: “Polixena, Cassandra, Clitemnestra, Hécuba, Pentesileia, Helena. Se nossos destinos tivessem sido trocados, teríamos vivido vidas diferentes?”¹⁰

9 Namaste: Devi Prayer, Hindu, Spiritual music, foi executada no espetáculo em ritmo e tom muito semelhante à versão do link youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=c5iKVUat80I&t=209s>

10 Livre adaptação. A réplica na novela original é: “Polixena, se nossos destinos tivessem sido trocados, teríamos tido mortes iguais”.

Figura 3: As atrizes Milena Pitombo, Dinah Pereira Bárbara Santos e as musicistas Laila Rosa e Helen de Lima, na cena final de *Desmontando Cassandra*



Fotógrafo: Anderson Rodrigues.

Com essas interrogações sobre feminino, numa encenação assumidamente, feminista, tentamos evidenciar, à luz das reflexões de Judith Butler, que, em épocas longínquas ou atuais:

Como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o gênero é uma *performance* com consequências claramente punitivas[...]; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma ‘essência’ que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado de realidade [...] As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação. (BUTLER, 2003, p. 199)

À guisa de conclusão

A inspiração maior para a adaptação da novela de Christa Wolf, reiteramos, foi a história de vida, técnica que possui uma longa tradição de utilização na sociologia, antropologia e psicanálise, podendo ser aplicada a um caso único – essencialmente quando esse caso particular é ilustrativo de um fenômeno mais global. Adotando uma perspectiva bastante singular no emprego dessa técnica, o espetáculo/performance/instalação sobre questões de gênero e identidade pretendeu averiguar em que medida as histórias de vida das atrizes envolvidas no processo conversavam com o percurso de Cassandra, tal qual delineado por Christa Wolf. Assim, as narrativas extraídas das reminiscências da memória das atrizes foram exploradas em consonância com o imaginário feminista de Christa Wolf.

Nesse trajeto, os mitos, as fábulas textuais e cênicas, resultantes desta pesquisa funcionaram como modelo, na perspectiva ampliada de protótipo, como algo em construção; estruturado, mas aberto. Uma fábula aberta ao experimento e construída a partir de experiências e vivências pessoais do “choque”.¹¹ Na busca por uma dramaturgia da memória, a construção de uma fábula ancorada na experiência vivida recuperou elementos da linguagem narrativa na estrutura épica¹² e na sua proposta pedagógica de jogo entre atuantes, justamente porque foi operada a partir das estratégias de identificação e de distanciamento. Nessa empreitada, as atrizes-narradoras ocuparam a dianteira da cena: atrizes-narradoras capazes de articular vivência e experiência, história e estórias, realidade e ficção, nos lembrando que, para além do contexto de guerra, necessário se faz entender que:

11 Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, define a vivência do choque (*Schockerlebnis*) como uma espécie de choque perceptivo, fruto da tecnicização, do automatismo, da velocidade da vida moderna. A arte, para expressar e discutir essa nova percepção, cria princípios de trabalho como a *collage*, a montagem e a interrupção da ação.

12 Epicidade no sentido cunhado por Staiger, para quem o épico como traço estilístico “[...] apresenta, aponta alguma coisa, mostra-a”. O acontecimento épico caracteriza-se por sua distância, por sua oposição ao presente, por ser passado, pela sua atividade de rememoração. A epicização das narrativas pessoais foi tratada, no contexto desta investigação, em estreita associação ao tratamento benjaminiano dos conceitos de crítica, experiência e choque.

- gênero e identidade não são criações ideológicas; são constructos sociológicos e culturais;
- a violência contra os corpos que escapam dos padrões regulatórios e das tecnologias hegemônicas do poder existe e condena à exclusão muitos homens e mulheres;
- a violência contra o gênero não causa apenas exclusão e opressão, mas também aniquilamento de sujeitos e de suas identidades.

Se a retomada de um mito tão importante, numa montagem/amos-tragem das principais opressões de gênero e de identidade feminina, reveladas pela potência visceral da cena teatral, contribuir com reflexões e o conseqüente incremento de políticas de combate à crescente onda de feminicídio e outras violências ao feminino, no Brasil e no mundo, o espetáculo terá cumprido sua modesta missão e aportado um pequena pedra no edifício dessa grande luta.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BOURDIEU, P. *Poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- EURÍPIDES. *Medeia, Hipólito, As Troianas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- EURÍPIDES. *Tragédies Complètes*. [S. l.: s. n.], 1960. t. 1.
- FALQUET, J. *Pax Neoliberalia: perspectives féministes sur (la réorganisation de) la violence*. Paris: Editions iXe, 2016.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.
- HIRATA, H.; LABORIE, F.; LE DOARÉ, H. *et al.* (org.). *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris: PUF, 2004.
- HOOKS, B. *De la marge au centre: théorie féministe*. Paris: Kambourakis, 2017.
- HOURYA, B. M. *Race, Cultures et Identités: une approche féministe et postcoloniale*. Paris: PUF, 2015.
- MAZZOLDI, S. *Cassandra, La vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.
- PAIS, A. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- REIS, Â. C. Um ensaio sobre o livro *Cassandra*, de Christa Wolf e uma metodologia de criação artística. *Boca de Cena*, [Bahia], n. 1, p. 79-84, 2011.
- SAFFIOTI, H. *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SARRAZAC, J. P. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAVARES, E. F. A Re-leitura do mito grego e a re-escrita do feminino no romance contemporâneo: *Cassandra*, de Christa Wolf. *Travessias*, Cascavel, n. 13, p. 32-61, 2002.
- WOLF, C. *Cassandra*. São Paulo: Estação Liberdade Ltda, 1983.

A detailed botanical illustration in a muted, monochromatic green-grey palette. The background is filled with various plant parts: large, textured leaves, some with prominent veins; clusters of small, round fruits or berries; and several long, slender, pointed structures that resemble seed pods or specialized leaves. The overall composition is dense and layered, creating a rich, naturalistic texture.

Dramaturgias do Carnaval

CAMILA BAUER

Dramaturgias do Carnaval

CAMILA BAUER

Apresentação

Este capítulo visa analisar alguns elementos e epistemologias presentes no desfile de Carnaval enquanto componentes dramaturgicos. Para isso, nos aproximaremos de conceitos como a dramaturgia em campo expandido, definida por José A. Sánchez (2010) como mediadora entre espectadores, *performers* e ação realizada, e a dramaturgia convivial, proposta por Romagnolli e Muniz (2014) como fruto do encontro entre atores e espectadores por meio do acontecimento poético. Em nossa abordagem, traremos também conceitos como encruzilhada e performance da oralitura, engendrados pela pesquisadora Leda Martins (1997, 2003), assim como a ideia de uma corporalidade popular brasileira enquanto dramaturgia, proposta por Sayonara Pereira (2017). Nesse sentido, encontramos no sambódromo características próprias de um pensamento e estrutura dramaturgicos.

Para este estudo, tomamos como *corpus* os desfiles assistidos no Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, mais conhecido como Sambódromo do Anhembi, entre 2017 e 2020, organizados pela Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo. Centraremos nossa atenção no quesito “enredo” enquanto base para a compreensão dramaturgica do desfile de

uma agremiação, bem como na relação dele com os integrantes das escolas e com os espectadores. Assim, a dramaturgia do Carnaval é entendida como um vetor sociosemiótico, dentro da perspectiva de uma arte popular levada à cena, em interação constante entre performers e espectadores, mediada pela ideia de convívio entre foliões.

A (re)invenção do Carnaval no Brasil

A origem do Carnaval é incerta. Alguns historiadores apontam a Antiguidade grega, remontando às festas dionisíacas que deram origem também ao teatro de características ocidentais. Outros falam das Saturnálias romanas ou do *Navigium Isidis* (Navegação de Ísis), festival em homenagem à deusa egípcia Ísis que utilizava um *carrus navalis* (vagão naval), que daria origem à palavra “carnavalis” e que também estaria diretamente associada ao surgimento do carro alegórico. O *carrus navalis* era um carro em formato de navio que desfilava carregado por escravos. Do seu interior, um homem distribuía vinho à população. Desfilar significava destacar-se. Nessa festividade, havia dança, celebração e vinho em homenagem aos deuses.

Esses eventos eram comuns em diferentes culturas, desde as homenagens dos celtas teutões à deusa Herta até os traços dessas celebrações nas festividades pagãs do medievo, que depois se institucionalizaram. Nesse contexto, Carnaval significava “adeus à carne” – *Carnem levare*, depois *carnevale*, em linguagem popular –, em alusão ao período de quaresma. O Carnaval medieval inspira parte importante da teoria da carnavalização de Bakhtin, fundamental para compreendermos os processos de inversão e oposição de estruturas presentes até hoje. No período medieval, as representações teatrais e o Carnaval estavam bastante dissociados – ainda que o teatro daquela época tenha produzido um tipo de mecanismo cenográfico, as cenas móveis, que possui semelhanças com o formato de desfile de Carnaval de hoje. Nessa forma de organização, os espectadores restavam parados enquanto a história se deslocava e era contada diante de seus olhos. Já no Renascimento, o Carnaval se associava às mascaradas, especialmente na Itália, que influenciou o tipo de Carnaval português chegado ao Brasil em meio às invasões coloniais.

No Carnaval brasileiro, as festividades europeias se mesclam às danças africanas, aos tambores e ao canto dos povos negros escravizados no Brasil, gerando uma celebração de características particulares. O Carnaval em nosso país assume muitas roupagens ao longo do tempo, variando de acordo com a localidade e com as transformações da própria diáspora africana em contato com as tradições dos povos nativos brasileiros e as tradições portuguesas. Não iremos problematizar, neste estudo, o Carnaval histórico no Brasil – empresa deveras ambiciosa –, mas sim compreendê-lo como um fenômeno vivo em relação com formas artísticas mutantes, gerando um fenômeno estético com dramaturgia única.

Centraremos-nos em uma das muitas formas que o Carnaval assumiu, que é a de desfile organizado por agremiações. Para isso, noções como performatividade, mestiçagem, teatralidade, entre outras que permeiam as análises do fenômeno teatral, são aqui trazidas para que possamos compreender os desfiles de Carnaval enquanto proposição dramaturgicamente. Igualmente, conceitos engendrados pela pesquisadora Leda Martins, como “encruzilhada” e “oralitura”, funcionarão como operadores em nossa análise, pensando a escrita em um sentido amplo e protagonizando o lugar de uma dramaturgia de tradições orais. De acordo com Sánchez, contar histórias estaria associado também a uma forma de ativismo cultural, como “um modo de resistência contra a imposição de mitologias fabricadas nas indústrias hegemônicas”.¹ (SÁNCHEZ, 2010, p. 36, tradução nossa) O Carnaval também é o momento em que narrativas silenciadas ganham voz e luz, sendo postas no centro dos acontecimentos antropológicos e conviviais.

“O maior teatro a céu aberto do mundo”

Na abertura dos desfiles de Carnaval organizados pela Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo em 2020, a locução anunciava ao espectador que ele faria parte do “*maior teatro a céu aberto do mundo*”. Nesse sentido, o sambódromo possui um forte vínculo com a ideia de teatro, de

1 “un modo de resistencia contra la imposición de mitologías fabricadas en las industrias hegemónicas”. As traduções ao longo do texto são nossas para fins de pesquisa.

espetáculo, de celebração ritualística, que talvez tenha relação com a própria origem do Carnaval. A frase enunciada revela também a importância do espectador para que o evento aconteça. Na Grécia antiga, teatro (*theatron*) era entendido como o lugar de onde se vê, o mirante, o lugar da plateia. Isso implica a perspectiva de Jorge Dubatti (2007) e Romagnolli e Muniz (2014) de acontecimento convivial, que mistura o convívio à criação poética e à expectativa. Assim, o Carnaval pode ser compreendido como uma espécie de teatro musical, visual, dançado, mas também como um acontecimento convivial que pressupõe a construção de uma dramaturgia convivial. (ROMAGNOLLI; MUNIZ, 2014) Falamos de uma arte que mistura dança, música, teatro e artes visuais para encontrar uma maneira híbrida e peculiar de contar uma história, em relação direta com o espectador e com toda uma rede de tradições corporais e ritualísticas que é evocada, criando uma forma política em sua essência. Uma arte manifestamente crítica, problematizadora de *status quo* e da ordem já instaurada, em que há um protagonismo do corpo dionisíaco tão reprimido em nossa sociedade – do corpo grotesco, como apontou Bakhtin – que se reinventa a cada desfile.

O Carnaval manifesta a fusão entre corpo e voz, característica da própria matéria dos ritos e da ancestralidade afro-brasileira, “corpo e voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens”. (MARTINS, 2003, p. 66) Queremos pensar a dramaturgia do desfile de Carnaval como elemento aglutinador dos diferentes quesitos, como elo do módulo visual – enredo, alegoria e fantasia –, bem como o conceito presente na comissão de frente, nas alas de evolução e alas coreografadas (conjuntos cênicos), além da composição literária do samba-enredo que caracteriza a apresentação de dada agremiação.

O desfile de uma escola de samba do Carnaval de São Paulo, parecido ao de algumas cidades do Brasil, como o do Rio de Janeiro, é extremamente competitivo e implica contar uma história ao longo de 65 minutos – limite de tempo para o grupo especial – e 530 metros de extensão (comprimento do Anhembi), utilizando diferentes recursos visuais, sonoros e performativos. Nesse sentido, cada escolha precisa ser pensada e estruturada para que o todo do desfile possa ser concretizado de modo a satisfazer os interesses da agremiação. Centraremos na construção do

enredo, que é como a escola decide contar uma determinada história na avenida. O enredo, segundo a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, “é a peça literária (tema central) que, por meio de pesquisa, dá origem a montagem do desfile, visando transmitir a ideia proposta para sua apresentação”. (MANUAL DO JULGADOR, 2020) A partir dele, é pensada desde a escolha da letra do samba-enredo – que será repetido de modo cíclico ao longo de todo o desfile – até a construção dos detalhes de fantasias e adereços.

São temas recorrentes: as problematizações sociais; a celebração de localidades específicas do Brasil e de outros países; e a homenagem, bem como a crítica, a figuras públicas, sistemas de governo e a personalidades históricas. São também frequentes: a abordagem de questões de ordem religiosa, especialmente aquelas relacionadas às matrizes africanas, às reverências aos orixás, à natureza e às culturas populares, às diversas artes, como a música e a dança; a exaltação da África e do negro; a homenagem aos povos fundadores de diversas culturas; a reverência aos povos nativos do Brasil e a outras nações que fizeram parte da construção da identidade mestiça do povo brasileiro.

Os enredos do Carnaval tendem a ser críticos e a aproveitar a liberdade que há nessa época do ano para dizer o que precisa ser dito. Lembremos da colocação de Conceição Evaristo ([2---] apud ALEXANDRE, 2017, p. 28), ao afirmar que “nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. Nesse sentido, historicamente, o Carnaval tende a ser uma celebração que permite o trânsito entre as diferentes classes e lugares sociais – bastante mencionada por Bakhtin em relação ao período medieval –, ainda que saibamos que isso pode e deve ser problematizado, uma vez que é mais complexo do que essa premissa revela e reproduz, caracterizando-se como uma festa que encontra na própria crítica social um lugar de celebração. Para Sayonara Pereira (2017, p. 48),

A festa ganha status de performance e sua festividade a dimensão da performatividade. Em conformidade com esse status, a festa, então, adere-se à dimensão da cultura, expressando modos de fazer, pensar,

estar e existir no mundo. Com esse descrever, a festa pode ser definida como terreno do possível.

Ao lidarmos com esse terreno de possibilidades e performatividades, a dramaturgia acaba assimilando essas instâncias não apenas como forma, mas também como essência e conteúdo. Se dramaturgia é a escritura da ação, o Carnaval é a própria construção de uma ação posta na avenida. O desfile de Carnaval se realiza, então, como uma espécie de ópera popular a céu aberto, compondo também o que Pereira (2007) vai chamar de corporeidade popular brasileira. Nesse contexto, a comissão de frente opera como uma sorte de prólogo à narrativa que se apresenta, em que o assunto é introduzido. “Enredo é a base de tudo. A partir de sua escolha nasce a letra do samba, os figurinos (fantasias), as alegorias, etc., assim surgindo o roteiro para o desfile, dando vida a narrativa através da disposição das alas e do posicionamento do Carros Alegóricos e personagens”. (MANUAL DO JULGADOR, 2020)

Quando pensamos a dramaturgia em campo expandido enquanto terreno que dá conta dos procedimentos dramatúrgicos aplicados a outras áreas, notamos que o desfile de Carnaval reúne os diferentes elementos plásticos, literários e sonoros por meio da construção do enredo e do faz de conta, no qual o folião assume um determinado personagem que compõe a narrativa. Para Sánchez (2010, p. 19-20, tradução nossa), a dramaturgia seria

[...] uma interrogação sobre a relação entre o teatral (o espetáculo/o público), a atuação (que implica ao ator e ao espectador enquanto indivíduos) e o drama (isto é, a ação que constrói o discurso). Uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera, que não pode ser fixada num texto.²

2 “una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo/el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto”.

A dramaturgia do Carnaval se constrói pela junção de espectadores, performers e ação realizada. Assim, o desfile é a concretização dessa dramaturgia posta no espaço da avenida ao longo de um determinado tempo, mediada pela evolução e conduzida ritmicamente pela bateria e pela melodia do samba-enredo, que matizam os demais elementos propostos e organizados no plano de montagem do enredo, em diálogo constante com o espaço e com os espectadores. Assim, a dramaturgia seria “um espaço de mediação”³ (SÁNCHEZ, 2010, p. 19, tradução nossa), uma instância catalisadora dos demais elementos propostos pela concepção do desfile, numa relação entre foliões e espectadores que formam parte da própria obra criada.

Carnaval como grafia da memória afro-brasileira

Se pensarmos o Carnaval brasileiro como o resultado de uma série de mutações do Carnaval europeu e dos ritos africanos, percebemos essa celebração como lugar de evocação da memória e da ancestralidade afro-brasileiras, inscrita no terreno híbrido da performance cultural. Tudo aquilo que foi silenciado no povo negro durante o período de escravização e que não pode ser apagado, em algum momento, vem à tona. Fica grafado na pele, na voz, gerando um corpo performativo com memórias vivas que emergem quando evocadas. Trata-se das “afrografias da memória” ou da “oralitura da memória”, como sugere Leda Martins (1997), que evoca o protagonismo do corpo nesse tipo de escritura e acontecimento:

os locais de memória não se restringem, na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas à que o corpo, como portal de alteridades, dionisicamente nos remete. (MARTINS, 2003, p. 64)

3 “un espacio de mediación”.

Nesse sentido, a dramaturgia enquanto escrita da ação pode realizar-se por meio de uma grafia linguística, mas também por meio da corporalidade (corpo + oralidade), caracterizada como “uma qualidade movente do corpo performativo”, como aponta Sayonara Pereira, (2007, p. 45), ou ainda por meio de escrituras corporais, sonoras, visuais, através da presença ativa de corpos em performance, de corpos que operam como guardiões de memórias.

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição do conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (MARTINS, 2003, p. 66)

A performance do corpo implica a expressão de vínculos entre as histórias individuais e as coletivas, em uma pletora de significações entre o dito e o evocado, entre o simbólico e o figurativo, entre o mnemônico e o fabular, em um jogo de metáforas, recriações e intertextos.

O Carnaval produz, portanto, um fenômeno sincrético que fundiona diferentes filosofias, religiões, formas de pensar e habitar o mundo, sem se fixar na manutenção de suas peculiaridades e origens, e sim no caráter mestiço que dele se origina. Sincretismo seria, então, “um efeito de fusão e aglutinação de diversos registros simbólicos, distintos em sua origem mas aglutinados em um novo código e em uma nova sintaxe significantes”. (MARTINS, 1997, p. 30) As memórias emergem, mas não enquanto individualidades apenas; a grafia que se dita é a de uma coletividade brasileira, que se expressa em sua atitude de convívio e de partilha. A festa opera como transmissora geracional “de práticas tradicionais e históricas a determinados processos de vida e trabalho” de uma determinada comunidade. (PEREIRA, 2007, p. 47)

Nesses espaços, percebemos o universo da oralidade popular brasileira constituído não só de símbolos e gestualidade, mas de uma apropria-

ção corporal singular dos sujeitos que habitam tais espaços, recriando através de seus arquivos corporais, contando-nos, no espaço do aqui e agora da performance, uma história incorporada numa integração entre passado-presente-futuro. (PEREIRA, 2007, p. 47)

Trata-se de processos históricos e culturalmente construídos de transmissão de saberes e modos de vida, modos de celebrar a vida e a morte, modos de dançar, cantar, tocar um instrumento, modos de esculpir, de desenhar, de sonhar e de realizar a festa que caracterizam cada comunidade de forma particular, inclusive com funções que são herdadas como patrimônio cultural imaterial, que engendram dramaturgias específicas situadas em espaços liminares.

Carros alegóricos e o prenúncio de um novo ato

A narrativa costuma ser formada por cinco atos, cada um composto por diversas alas e um carro alegórico, que desenvolvem, ao longo de um determinado tempo e espaço, uma parte da história que é apresentada. As alegorias são cada vez mais sofisticadas e engenhosas, traduzindo um esforço coletivo na sua construção e manipulação, para além da concepção do carnavalesco, e se relacionam com o modo de cada comunidade habitar o Carnaval, que pode ser entendido “não como a moratória do cotidiano, mas como extensão da vida comunitária”. (LIMA, 2012, p. 126) As metodologias de criação são reflexo e, ao mesmo tempo, motores de um determinado modo de fazer que está associado a um modo de viver. Os carros possuem luzes, efeitos, fumaças, tudo o que ajudar a contar a história e a encher os olhos do público e dos foliões. É importante que a comunidade se orgulhe de fazer parte dessa criação, ao mesmo tempo em que a grandiosidade da obra criada é o reflexo desse engajamento coletivo.

No desfile das escolas de Samba, a Alegoria é a representação plástica sobre rodas, tem a função de ilustrar e dar a beleza necessária para o desenvolvimento do Enredo, apresentado pela Escola de Samba, inclusive os componentes humanos: Destaques e Composições que

fazem parte dos carros alegóricos e elementos cenográficos. (MANUAL DO JULGADOR, 2020)

Nesse conjunto, o corpo humano assume função espacial, fazendo parte da cenografia e instaurando um elemento vivo, para além dos recursos de movimento que possam ser empregados. Nesse sentido, a dramaturgia do Carnaval segue preceitos parecidos com os da dramaturgia teatral, ainda que com regras de jogo específicas. A relação que se estabelece entre tempo e espaço é uma delas, mediada pela evolução da escola e dividida em blocos precisos, ainda que possam estar interconectados sob o ponto de vista da fábula ou da continuidade visual. No geral, os carros são utilizados para concentrar elementos importantes que o ato anuncia, dado que portam grande visual e expressividade, chamando a atenção do espectador para elementos fundamentais do enredo. As alegorias podem estar situadas no início ou ao final de um bloco de ideias, à exceção do carro abre-alas, que aparece logo no início do desfile e apresenta a escola, introduzindo, no geral, alguma questão narrativa.

Alas como complexos de corpos performativos

Ao compreender o desfile de Carnaval enquanto cortejo, percebemos a ideia de jogo performativo que está presente nesse tipo de acontecimento, no qual os atores jogam para si mesmos, como brincantes que são, mas também para o público que lota o sambódromo para assistir a um espetáculo. O espectador, a sua vez, contribui para o desenvolvimento, cantando o samba-enredo e engajando-se animicamente na qualidade de celebrante da festa partilhada. A presença se instaura também como componente dramático. Assim, “a dramaturgia pode ultrapassar o campo da produção de sentido e compreender também os efeitos de presença produzíveis, ou seja, o convívio e a materialidade articulados conscientemente na apresentação”. (ROMAGNOLLI, 2014, p. 89)

Mais recentemente, a festa é feita também para outro público, que assiste de sua casa ao Carnaval televisionado, além dos jurados, que seguem

uma normativa estabelecida pelas próprias escolas de samba dizendo como querem ser avaliadas. Assim, o Carnaval ganha bastante complexidade do ponto de vista estrutural, já que lida com performers e espectadores que se encontram em diferentes esferas e com diversos níveis e tipos de partilha e engajamento, questionando o espaço da presença.

Os lugares de partilha nos permitem compreender a formação de pequenas tribos, na acepção de Michel Maffesoli (1998), para quem pessoas com interesses em comum tendem a formar pequenos agrupamentos – tribos urbanas – que partilham ideais comuns em espaços sociais específicos, como pequenas comunidades transitórias que duram o tempo que durar o evento. Esses grupos associativos formam uma espécie de corpo coletivo, instaurado pela relação de proxemia – proximidade física e simbólica, num determinado tempo e espaço –, que gera vínculo por meio de uma emoção partilhada. Essa sensibilidade coletiva é territorializada e transita entre os índices de teatralidade do evento – que podem ser percebidos mesmo através de uma transmissão televisada – e os traços de performatividade do corpo e da voz, que são mais evidenciados entre as tribos que desfilam e compõem alas específicas. Esses conjuntos chegam a ter, muitas vezes, torcidas organizadas, que emanam um espírito de coletividade adquirida pela partilha de ordenamentos e sonhos. As alas manifestam, nesse sentido, saberes específicos e auras de evocação de uma sintonia necessária para que a evolução (como quesito coreográfico) e a harmonia (como parte do módulo musical) tenham entrosamento e se desenvolvam de maneira uma enquanto “cortejo humano e alegórico de uma Escola de Samba do início ao final do desfile, conforme ritmo da bateria”. (MANUAL DO JULGADOR, 2020)

Falamos aqui de um evento e de um tipo de escritura que lida com o lugar do simbólico, com a potência de saberes que Leda Martins resgata dos ritos, dos conhecimentos e performatividades ancestrais, mas que lida também com o faz de conta, com a teatralidade, com a representação de personagens e ideias que compõem um enredo. Trata-se, portanto, de um outro tipo de dramaturgia, que transita entre o teatral e o performativo, construindo um espaço liminar.

Nas diferentes culturas orais, como as de origem africana e indígena, por exemplo, o corpo se caracteriza como habitat de conhecimentos, resguardo de histórias, memórias, transe, dores e prazeres, legados circunscritos na pele, na carne, nos ossos e músculos que são transmitidos oral e corporalmente ao longo de gerações. (BAUER, 2019, p. 72)

Nas dramaturgias do Carnaval, há uma fusão de elementos que englobam a escritura da pele e da tradição oral, mas que, com a profissionalização e a industrialização do Carnaval dos dias de hoje, adquirem nuances típicas de um processo de mercantilização e mediatização feita por veículos que determinam questões concernentes ao próprio funcionamento do Carnaval, sendo um evento que se realiza em meio a tensões e conflitos, lidando com epistemologias locais e específicas.

Nesse sentido, diferentes esferas de performatividade operam em paralelo, por exemplo: as variações entre os foliões e os artistas convidados; a equipe técnica, preocupada com a perfeição e os títulos; os jurados, que não podem se mover nas cabines ou manifestar qualquer tipo de emoção; a bateria, que não pode perder o ritmo; e os espectadores, que transitam desde a curiosidade da primeira ida ao sambódromo até as torcidas organizadas. Os diferentes corpos são espetacularizados, assumem papéis diversos, seguindo, em muitos casos, padrões estéticos do momento, e substituem cada vez mais a noção de corpo grotesco bakhtiniana.

Para Martins (2003, p. 78), “Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição. [...] o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance”. Os corpos como agentes do desfile portam, então, inúmeras significações e memórias. Cada ala de uma escola de samba deve traduzir um fragmento da história, trazer um elemento importante que esteja caracterizado visualmente de modo a possibilitar a leitura na avenida. Esses aspectos podem ser mais abstratos ou mais concretos, mas precisam dialogar com a concepção geral do desfile. São os corpos que portam essas informações, por meio de fantasias, adereços, costeiros, perucas, máscaras, maquiagem, movimentos, canto e o que mais o sonho do carnavalesco lhes permitir conceber.

Nas tradições afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um *corpo de adereços*: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 1997, p. 78, grifo do autor)

O carnavalesco e toda a comunidade em conjunto têm o desafio de agregar ao contexto do desfile os diferentes elementos que constituem esse “corpo de adereços”, buscando uma forma absolutamente única de fundir as diferentes questões envolvidas para a criação de uma linguagem particular que represente uma determinada comunidade em relação a um assunto/tema escolhido e dividido em alas. É necessário lidar com o cruzamento que o Carnaval representa entre a cultura popular brasileira e a cultura tradicional brasileira, estando situado no interstício desses fenômenos, lidando com corpos que são fenomênicos e semióticos ao mesmo tempo.

Dramaturgia como lugar de encruzilhada

As formas de contar uma história variam bastante, podendo ser reais ou inventadas, lineares ou fragmentadas, com personagens conhecidos ou imaginados, localizadas no tempo e no espaço ou com uma ampla margem de abstração. O desfile funciona como uma espécie de máquina semiótica, na qual os diferentes elementos cênicos – fantasia, alegoria, comissão de frente, enredo etc. – formam o todo dramaturgicamente. Ainda que o julgamento se dê em partes (quesitos), o que mobiliza o espectador/folião é o conjunto, que o convida a brincar também.

O carnaval é em si um ‘devorador’ de imagens. O próprio desfile é uma mídia semiótica que mobiliza de forma efêmera as imagens que cria e que ‘pega’ de diversos lugares: ‘Ao se imaginar um enredo, são

mobilizadas várias imagens a partir das quais um determinado enredo é narrado, através de códigos verbais e não-verbais, que decodificados por outros' Blass (2005:224). (SILVA, 2011, p. 12)

Quando analisamos os diferentes elementos que compõem a ideia de uma dramaturgia do Carnaval, pensamos nos conceitos de vetores e de vetorização trazidos por Patrice Pavis (2003, p. 117), para quem “A vetorização é o primeiro impulso de uma narrativa ou de uma cronologia entre diversas partes da obra cênica, o percurso do sentido pela floresta dos signos, a ordenação da representação”. Nesse sentido, os diferentes quesitos do Carnaval formam esse processo de vetorização, que se instaura também em relação ao cronotopo espaço-temporal fundamental ao desfile, dado o seu caráter quase processional. O deslocamento é parte importante da dinâmica da própria dramaturgia, que deve prever uma evolução capaz de contemplar os espectadores distribuídos ao longo de toda a avenida. Assim, há um vínculo indissociável entre a evolução desenvolvida no decorrer do desfile e a confluência sêmica dos demais elementos.

Para pensarmos a estruturação do enredo, é importante também termos em conta a concepção de tempo cíclico que forma parte da cosmovisão de culturas africanas e indígenas e que influencia na organização que temos de um Carnaval apresentado em linha reta, ainda que entoado por vozes e tambores que repercutem ciclicamente no espaço. Assim, “o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa”. (MARTINS, 2003, p. 77) Leda Martins refere-se aqui a uma ideia de movimentos cíclicos que formam um determinado modo de se mover e de dançar – a autora analisa essa questão em relação aos congados – e que podemos constatar nos movimentos dos foliões, como na dança circular do mestre-sala e da porta-bandeira, que vão, em círculos, percorrendo toda a passarela do samba e apresentando o pavilhão da escola aos demais foliões e espectadores. Há uma evocação dessa dinâmica espiralada, mesmo que em uma trajetória em linha reta.

Nesse percurso, destaca-se a noção de simultaneidade, posto que vários eventos espetaculares ocorrem ao mesmo tempo, em um espaço que

está em constante transformação. Há um trajeto que toda a escola deve percorrer, demandando uma organização dos elementos apresentados, uma escrita espacial das ações espetaculares e performativas que se mostram em forma de cortejo.

Para verificar essas relações em sua complexidade, nos parece pertinente agregar também o conceito de encruzilhada, tal como proposto por Leda Martins. Para a autora, a encruzilhada é uma “instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam”. (MARTINS, 1997, p. 28) Assim, os diferentes elementos e visões de mundo que são trazidos no todo da narrativa carnavalesca buscam uma forma de coabitar e de se relacionar num plano sociossemiótico gerador de sentido.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, [...] origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. [...] No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. (MARTINS, 2003, p. 70)

A mescla de elementos que geram essa encruzilhada pode ser encontrada nos movimentos corporais, nas vozes enquanto coletividade organizada em torno de uma mesma canção, nas composições, nas variações de fantasia, nos modos de habitar uma alegoria, nos modos de inscrever seu corpo no espaço compartilhado do desfile, no jogo de luz e de cores, entre outros elementos semióticos que transitam entre “uma forma de ‘ocidentalismo contemporâneo’ e uma construção a partir de elementos associados a ritos ancestrais, gerando uma espécie de episteme do que poderia ser essa ancestralidade compartilhada e refletida no hoje”. (BAUER, 2019, p. 74)

A dramaturgia do Carnaval opera, portanto, como uma dramaturgia da encruzilhada, uma dramaturgia que contempla não apenas a estrutura do

enredo, mas também a grafia do corpo e a performance de sua oralitura. A dramaturgia do desfile se constrói como

[...] espaço de convergência e diálogo de diferentes formas e linguagens, onde o texto pode virar samba e o samba virar rito. As estratégias de carnavalização operam aqui como ato político ao subverter as estruturas de poder. Trata-se de uma postura ética que produz uma estética específica, manifestando questões existenciais e uma percepção singular da própria vida e da história enquanto agente cultural vivo. (BAUER, 2019, p. 76)

Trata-se de uma dramaturgia que engloba a descentralização dos elementos como vetor principal, constituindo uma escrita desierarquizada, na qual o corpo não se submete aos desígnios da palavra e nem a canção às memórias do corpo; uma dramaturgia que nasce do encontro entre esses elementos e do entendimento do caráter fundamental de todos eles para que a narrativa ocorra. O discurso se instaura no ponto nodal em que memória e inovação, ancestralidade e ruptura, criatividade e materialização, corpo e tecnologia, gesto e palavra estabelecem uma relação dialética que se concretiza por meio da presença, do convívio, do ato de estar junto em movimento. Indivíduo e coletividade se encontram em uma encruzilhada produtora de múltiplas significações, em uma relação entre o discurso, o espaço e seus agentes, sejam eles foliões ou espectadores, produzindo uma forma estética única, com um jeito de escrever peculiar e mestiço, característico de dramaturgias liminares como as do Carnaval.

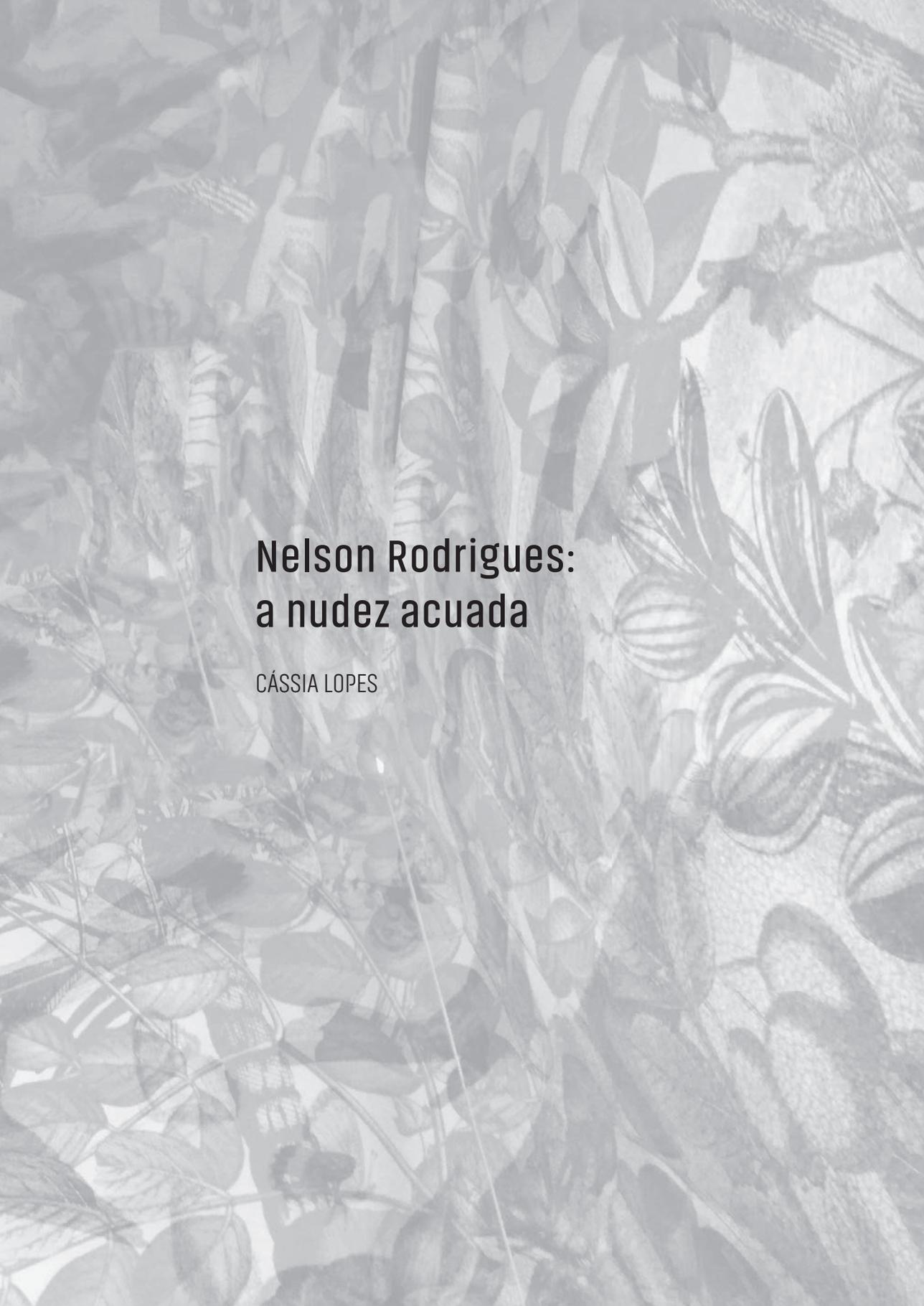
REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, M. A. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

- BAUER, C. Hamlet Sincrético: o corpo como lugar de evocação de uma ancestralidade performativa. In: OLIVEIRA, J.; LOPES, V. (org.). *Hamlet Sincrético: em busca de um teatro negro*. Porto Alegre: Caixa Preta, 2019. p. 70-76.
- CABALLERO, I. D. *Cenários liminares (teatralidades, performances e políticas)*. Uberlândia: EDUFU, 2016.
- DUBATTI, J. *Filosofia del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividade*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- LIMA, F. C. Bizarrices barrocas no carnaval brasileiro: alegorias proibidas como imagens dialéticas. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-27, 2017.
- LIMA, F. C.; FILIPPO, B. Carnaval, um território de crise: as forças em debate no caso do Cristo Mendigo (Beija-Flor, 1989). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 121-142, 2012.
- MAFFESOLI, M. *Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MANUAL DO JULGADOR. *Desfile das escolas de samba carnaval SP 2020*. São Paulo: Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, 2020.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEREIRA, S. Corpo, festa e performatividade: encruzilhadas e reflexões desde a oralidade popular brasileira. *Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 43-55, 2017.
- ROMAGNOLLI, L. E. Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 85-94, 2014.
- ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. L. Teatro como acontecimento convivial. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251-261, 2014.
- SÁNCHEZ, J. A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO M.; CIFUENTES, M. J. (ed.). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga: CENDEAC, 2010. p. 19-37.

SILVA, J. M. C. M. A dramaturgia das escolas de samba brasileiras e suas narrativas no contexto dos carnavais portugueses. *In*: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11., 2011, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: UFBA, 2011. p. 1-17. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/9020200/a-dramaturgia-das-escolas-de-samba-brasileiras-e->. Acesso em: 30 mar. 2020.



**Nelson Rodrigues:
a nudez acuada**

CÁSSIA LOPES

Nelson Rodrigues: a nudez acuada

CÁSSIA LOPES

No rastro das memórias de Nelson Rodrigues

No ano de 1967, Nelson Rodrigues reúne, em um único livro, as crônicas escritas para a coluna do *Correio da Manhã* e textos de cunho memorialísticos divulgados no jornal *O Globo*. Intitulado *Memórias: a menina sem estrelas*, a publicação mostra-se relevante por trazer a narração de acontecimentos e fatos da vida do célebre escritor e por permitir a leitura da travessia biográfica rodriguiana, com as particularidades e a riqueza escritural própria a quem, desde cedo, sempre foi um intérprete voraz dos corpos de inúmeros personagens brasileiros, com seu indissociável contexto social, numa trama entre as particularidades e idiosincrasias individuais, os valores éticos em que cada sujeito se situa e se expressa.

Ao recordar os fatos e as lembranças do álbum de família, o consagrado escritor permite adentrar as cenas biográficas e reviver aquele momento histórico do Brasil, com imagens que surpreendem pela ousadia como são descritas. Também se nota o modo particular da escrita da narrativa memorialista, em forma de capítulos, como se fossem crônicas, “a vida como ela é”, com as dores, as ironias e o humor, as marcas escriturais rodriguianas. O movimento de seleção envolve o jogo de montagem de

palavras, de gestos e, sobretudo, os sentimentos diante do ocorrido na vida do dramaturgo, que acaba entrecruzando seu estilo literário à construção da montagem biográfica.

Primeiramente, este ensaio dedica-se a pensar a conotação do título dessa obra como um fio condutor de leitura: a imagem “a menina sem estrelas” é explorada em sua polissemia a partir dos enfoques sugeridos pelo próprio escritor em seu livro. Em seguida, será feito um percurso analítico sobre a visão da nudez em Nelson Rodrigues, considerando a vontade de delimitar a abordagem biográfica relacionando-a com traços e passagens por uma peça do dramaturgo: *Toda nudez será castigada*.

A primeira menina sem estrelas: Mata Hari

Aparentemente, a frase introdutória do livro *Memórias: a menina sem estrelas* imprime o tom cronológico que daria à obra escolhida o estilo mais convencional na maneira de construir o discurso memorialista, remontando as origens até chegar ao momento próximo àquele em que se dá a escrita das crônicas: “Nasci a 23 de agosto de 1912, no Recife, Pernambuco”. (RODRIGUES, 2009, p. 19) Passada a primeira impressão, vemos como o autor reporta-se a um contexto maior e explora lembranças que ultrapassam seu cotidiano e a realidade brasileira: volta-se para Paris, quando Mata Hari, “a famosa espiã de um seio só”, conquistava os corações dos militares. A dançarina e cortesã poderia ser uma personagem dos contos ou dramas de Nelson Rodrigues, dada a força trágica que essa mulher oferecia para a história de seu tempo, fuzilada em 15 de outubro de 1917, cinco anos depois do nascimento de Nelson Rodrigues.

Ao trazer Mata Hari logo no início de suas memórias, o autor constrói a relação especular, pois revela os tipos sociais com os quais se identificava, com a história marcada por desafios, superações e pelo trágico: a famosa dançarina perdeu a mãe aos 15 anos e, depois de fracassar na carreira de professora, também vê seu casamento naufragar, com a perda de dois filhos. Durante a Primeira Guerra, a cortesã assumiu o pseudônimo “Mata Hari”, que significava “olho da manhã”, e passou a ter relacionamentos com militares e políticos, sendo considerada uma espiã, o que a levou à morte

por fuzilamento. Há muitas criações em torno da sua execução final: uma é de que teria aberto a túnica que cobria o corpo, expondo a sua nudez. Interessa ressaltar que, na moldura desse corpo nu, Nelson Rodrigues faz um *close* fotográfico no seio solitário de Mata Hari; nota-se a recriação do olhar sobre o corpo exposto na trama histórica daquele século. Esse recorte do seio traria, portanto, a primeira imagem de uma “menina sem estrelas”: a perda de um seio metaforizaria a falência de um sonho; ressalta, na recriação do escritor, a ausência das estrelas que iluminariam o caminho e salvariam a personagem do seu destino trágico, imersa na sombra de um passado histórico ditatorial.

A nudez emerge para denunciar uma cegueira que não se limita à incapacidade física, mas permite compreender a cegueira social, porque cabe ao olho do artista não apenas ver o corpo nu, mas ler diferentes formas de enxergar que tornam o corpo do outro apreensível pelos sentidos e pelos sentimentos questionadores de valores éticos e sociais. O escritor imprime um tipo de racionalidade na percepção da nudez: se todos veem Mata Hari com os dois seios na transparência dos códigos impostos à cortesã, ele a vê apenas com um único: insígnia de um destino, traço melancólico que envolvia a personagem e os contextos de tantos outros sujeitos imersos em perdas e restrições por regimes políticos e preconceitos morais.

O escritor já declarava que “Não ponho minha mão no fogo por uma mutilação, que talvez seja uma doce, uma compassiva nostalgia. Seja como for, o seio solitário é, a um só tempo, absurdamente triste e altamente promocional”. (RODRIGUES, 2009, p. 19) O *close* no seio solitário agrega o tom irônico e criativo de Nelson Rodrigues, mas, ao mesmo tempo, acentua o jogo de metáforas e personagens que marcam esse livro e sua biografia.

“O que eu quero dizer é que estas são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações”. (RODRIGUES, 2009, p. 19) Nelson Rodrigues alucina o seio só, pois não se encontram dados dessa mutilação na biografia de Mata Hari. Por um lado, na história da cortesã, sugere-se o mito de Penteseleia, das amazonas que arrancam um seio a fim de segurar o arco e garantir a vitória na guerra. Por outro lado, o seio solitário é uma imagem que reverbera na dramaturgia rodriguiana: um seio que deve ser extirpado devido a um cancro, real ou metafórico, como em *Toda nudez*

será castigada e em *A falecida*. Um câncer invisível, mas que desgasta, corrói as vidas humanas em seu âmbito individual e, também, em nível social. A memória inscreve-se como a tentativa de abrir os horizontes para a compreensão de sujeitos históricos, mitificados, mas que se mostram inacessíveis por estratégias de distanciamento e auras de personificação. Assim, “[...] o que é a memória senão um pátio de Milagres? Um pátio de agonias, e de gemidos e de lágrimas de pedras?”. (RODRIGUES, 2009, p. 70)

A narrativa memorialista não se subtrai ao caminho do tempo heterogêneo, quando as mudanças do sujeito ou várias subjetividades são convidadas a participar das escolhas, dos encontros, das perdas inevitáveis sofridas ao longo da cada existência humana e do imaginário que recobre o cotidiano do autor e de sua obra. O desenho da memória é, portanto, sempre um esboço, um traçado do que se quis fazer com sua vocação, e, ao mesmo tempo, é o reconstruir imaginário de cenas que ficaram para trás e que são importantes para o diálogo entre o escritor, seu público e sua obra. Desde o início, a biografia rodriguiana traz o tema da nudez e suas implicações filosóficas e culturais.

A segunda menina sem estrelas: nas margens da loucura

A segunda cena marcante de nudez que percorre a história biográfica de Nelson Rodrigues e, ao mesmo tempo, seria reabsorvida em suas narrativas e textos dramáticos refere-se a uma outra menina sem estrelas. Na vizinhança do Rio de Janeiro, o dramaturgo testemunha a história de uma mulher considerada louca, que costumava despir-se à noite quando sentia calor e, ao acordar pela manhã, apanhava da mãe, uma senhora portuguesa que não aceitava a atitude da filha. Trata-se do entrelaçamento entre a nudez e o tema da insanidade.

Ainda na infância, Nelson Rodrigues ouvia as falas das vizinhas de bairro a respeito da história da nudez insone da moça, que marcaria as cenas da memória do escritor. Não resistindo à curiosidade, ele se aproximou dos meninos moradores da casa onde residia a personagem e acabou por abrir a porta do cômodo onde ela se encontrava: “A louca estava no fundo do quarto, encostada à parede e nua. Completamente nua. Esta

imagem de nudez acuada está, ainda agora, neste momento diante de mim”. (RODRIGUES, 2009, p. 35) Surge, assim, uma espécie de pictografia cuja imagem desenha a plasticidade do corpo nu, acuado, encolhido no quarto, próximo ao chão, numa zona indiscernível entre o animal e o humano, entre a menina e a mulher. O corpo acuado traz uma proliferação de signos, que remete à possibilidade de salto a qualquer instante, ao mesmo tempo em que revela uma ambiguidade: poderia ser uma ameaça a quem vê ou se mostra ameaçado por quem olha a nudez exposta. A estética do corpo nu exprime uma periculosidade, encurrala alguns valores guardados na casa familiar e na história de Nelson Rodrigues e reaparece na sua dramaturgia como uma obsessão: “Eu ouvi a história, de olho grande. Por muitos dias e muitas noites aquilo não me saiu da cabeça. Imaginava a nudez insone, nudez delirante, rodando pelo quarto”. (RODRIGUES, 2009, p. 35)

Uma primeira questão é o fascínio que o tema da nudez exerce na escrita biográfica de Nelson Rodrigues e irá percorrer muitas das suas obras narrativas e construções dramáticas, a exemplo de *Toda nudez será castigada*. A segunda questão é a recepção dessa cena da infância e sua reverberação no imaginário do escritor. Ao ver a louca nua, o menino corre para casa e se esconde sob o lençol da sua cama, como se tivesse cometido grave delito. Atravessado por diferentes sentimentos, ele experimentava as sensações que a nudez do outro pode causar a uma criança: “Debaixo do lençol, tiritava de vergonha, pena, medo e nojo. De repente, o mundo se enchia de nus. Cada qual tinha a sua nudez obrigatória”. (RODRIGUES, 2009, p. 35)

O desafio é pensar a nudez a partir de uma genealogia de sentimentos que o corpo nu desperta, numa espécie de crítica de valores que atravessa a cultura e o contexto no qual se situa o consagrado dramaturgo. Começaremos por examinar a primeira sensação descrita por ele: a vergonha. A interpretação mais óbvia viria da transgressão, metaforizada com a abertura da porta do quarto da louca, espaço de intimidade do outro, mas também o local onde se encontrava uma mulher considerada insana. A vergonha aparece como correlato objetivo de um gesto que associa a nudez à loucura, como se fosse preciso ser louco para se despir sem culpa e sem censura: o corpo ensandecido liberta-se de um nome e de uma história pessoal, de um sujeito identificado, para se despersonalizar em um

corpo qualquer, cuja fala deambula em delírios e ecos de uma história que se repete anônima e inconfessável.

O segundo sentimento referido por Nelson Rodrigues, na recepção daquele corpo nu, foi de pena. A compaixão, a piedade e, ao mesmo tempo, a comiseração aparecem como atributos para a relação do menino com a existência desnudada do outro e sua impotência diante da cena vista. São valores que remetem a certa percepção do corpo acuado pelo olhar que o deflagra numa posição ambígua: sentir pena é uma forma de proteger-se na moldura de um sentimento dito elevado, guardando as reservas quanto à diferença do outro no seu caráter irredutível. Ao mesmo tempo, constata a perda da liberdade, a fragilidade do outro frente à situação descrita. A piedade protege o olhar que contempla a nudez sem erotizá-la, respeitando os princípios de brilho ético. Presume-se um código de comportamento impeditivo: não se deve olhar a nudez de uma louca, por esta encontrar-se desprotegida. No entanto, a nudez passível de erotização não pode vir acompanhada da piedade, nem de um corpo acuado no vazio da loucura e da solidão.

Na cena da infância, o terceiro sentimento experimentado foi de medo. Mas por que a nudez causa medo se o homem nasce nu? O medo é uma atitude de defesa do sujeito diante de um perigo real ou imaginário, portanto é uma reação diante de algo desconhecido, sobre o qual não se tem domínio e é capaz de colocar a vida em risco. Assim, atribui-se certa violência na exposição do corpo nu da louca, ruptura das convenções sociais, uma ousadia de se expor em liberdade quando os corpos humanos passaram por mecanismos de controle e inibição que confirmam o casamento indissociável entre natureza e cultura: um corpo nu jamais terá voltado ao natural apenas por se despir, pois há o edifício da civilização que se ergue na censura do próprio desejo.

Por fim, o último sentimento revelado foi o de nojo. Nesse caso, emerge o entrelaçamento do olhar diante da nudez e uma espécie de julgamento moral, como se o dramaturgo, na sua infância, já trouxesse as marcas de uma sociedade que não aceita a condição do grotesco: o humano exposto ao abandono de suas vestes e entregue à violação de um código social. Na reação diante do corpo nu, aparece um mosaico de signos e práticas

sociais que encurralam o louco e toda a transgressão que essa nudez implica: a liberdade como se dispõe o corpo evoca a nudez como uma realidade obscena, até mesmo degradante. De qualquer sorte, observa-se, em Nelson Rodrigues, a necessidade de trazer o nu para a cena, tanto em suas crônicas, em sua dramaturgia, como em seu livro de memórias: “Até que, aos sete anos, vi, pela primeira vez, uma mulher nua. Aquilo ia influir por toda a minha vida”. (RODRIGUES, 2009, p. 55)

Aliados a esses quatro sentimentos apresentados, Nelson Rodrigues atrela à nudez o sentido patético. Em uma de suas declarações, o escritor afirma: “Meu Deus, se alguém me perguntasse o que há de mais patético no ser humano, daria a seguinte resposta fulminante – a nudez. Para mim, não há nada mais intranscendente”. (RODRIGUES, 2009, p. 34) Ao se mostrar sem vestes, o corpo provoca o *pathos*, desperta uma comoção emocional, como se trouxesse, já em sua realidade, um elemento teatral: convida o olhar, pede para ser visto no *theatrum* do cotidiano e da vida, provocando, no observador, os mais diversos sentimentos: “Explicarei, mais adiante, por que um vago decote pode comprometer ao infinito”. (RODRIGUES, 2009, p. 34) Etimologicamente, “*pathos*” significa paixão e está vinculado ao padecer, ao que é passível de um acontecimento, considerando, no caso específico do corpo nu, a recepção emocional do observador, conduzindo-o à catarse. A nudez, portanto, retira o homem do sentimento de apatia, de imobilidade diante do corpo alheio e desconhecido.

A terceira menina sem estrelas: Marilyn Monroe

Outra questão analisada na recepção da nudez insone, tal como descrita por Nelson Rodrigues em seu livro de memórias, refere-se ao tema do erotismo. Para ele, “Marilyn Monroe morreu porque se despiu sem amor. E aí está a palavra: amor, amor. Foi o remorso, a humilhação da nudez sem amor”. (RODRIGUES, 2009, p. 37) Emerge, assim, o tema de nudez possível, se esta nasce envolvida pela força do erotismo, que superpõe ao corpo o universo de signos a serem decifrados e que não se esgota após o ato sexual. Nesse caso, há uma forte relação com a nudez possível a partir da contemplação poética, na união inseparável entre erotismo e a criação.

Considerando que mesmo nos encontros mais íntimos e nas relações sexuais existe a solidão, pois um corpo a corpo é impossível, constata-se que há uma relação fechada através de uma malha de traços e signos que impede de adentrar no mundo do outro. Poder-se-ia dizer que o sujeito lida com filtros de leitura, que impedem que se tenha uma relação imediata com o corpo de outrem, pois atravessa sempre uma rede de interpretações. Para Nelson Rodrigues, quando se está com outro em uma relação erótica, o corpo ganha uma magnificência e guarda suas particularidades. Após a necessidade e o desejo, há o erotismo que simboliza a nudez do outro após o ato sexual. Assim, erotizar a nudez é uma maneira de torná-la acessível, libertando-a do sentimento de vergonha, medo, pena e nojo, vividos na observação do nu daquela louca, guardada na lembrança do bairro da sua infância.

Se, para Nelson, “qualquer dor tem seu repertório de gritos”, (RODRIGUES, 2009, p. 39), também a nudez traz um repertório de olhares e sentimentos. Há de se pensar, por exemplo, na relação especular: homens vestidos observam outros corpos nus em manifestações estéticas, mas esse comportamento não se restringe a casos de performances que utilizam o nu em seu aspecto político e teatral. Sobretudo no caso de Marilyn Monroe, a nudez aparece como ressignificação de práticas culturais inibidoras da potência do corpo feminino: “Marilyn posou nua para uma folhinha. E esse impudor mercenário foi, ao mesmo tempo, de uma fulminante eficácia promocional. Do dia para noite, ela se tornou célebre: célebre e nua, célebre porque se despira”. (RODRIGUES, 2009, p. 36) Nesse exemplo, enfatiza-se a ambiguidade do gesto: a nudez é uma força de construção midiática que teria possibilitado o acesso da atriz a Hollywood, ao mundo das estrelas, mas também teria sido a causa de seu enfraquecimento; “uma nudez sem amor” que a transforma em “uma menina sem estrela”. A nudez de Marilyn “correu o mundo. Foi desejada em todos os idiomas. Nos botecos de Bombaim, ou no Cairo, ou de Cingapura, os paus-d’água sonhavam com o frescor de sua nudez”. (RODRIGUES, 2009, p. 36)

Nas palavras de Nelson Rodrigues, nasce o tema da contradição em torno da nudez de Marilyn Monroe, o jogo entre o veneno e a cura. A nudez que a consagrou e fez dela uma estrela hollywoodiana foi a mesma

causadora da falência da atriz. Assim, a nudez comporta um feixe de forças que, se não utilizado a favor do sujeito, pode voltar-se contra ele numa relação clara ao tema sugerido na peça *Toda nudez será castigada*. São as mãos daquele que se despe que o levarão à angústia e à culpa diante do gesto praticado. Marilyn teria sido ingênua diante das malhas de poder, consciente e inconsciente, que envolvem o corpo nu: “Tudo espantosamente inútil. Se ela fosse nomeada Rainha da Inglaterra ou promovida a madame Curte, ou carregada no andor, daria no mesmo – nada a salvaria da sua própria nudez”. (RODRIGUES, 2009, p. 36) É como se a liberdade sugerida pelo corpo despido formatasse exatamente o vazio e a solidão de uma nudez afundada em um mundo marcado pelos moralismos, pela estética da vergonha: “Até que, num sábado, ou num domingo, ela se matou”. (RODRIGUES, 2009, p. 36)

A nudez do corpo espelha-se e se traduz, analogamente, em um vazio representacional: ela se viu nua no espelho e nas páginas da história pessoal, o que agravou o sentimento de solidão e a ausência de vínculos afetivos passíveis de simbolização da nudez exposta. Segundo Nelson Rodrigues, a atriz ficou submetida ao olhar do outro, alheio à sua vida, e, nessa amplitude de olhares, sua imagem se encontrou e se perdeu; uma nudez cada vez mais esvaziada de sua potência imagética e do seu sentido libertário. Referindo-se à peça de Arthur Miller sobre o caso Marilyn Monroe, Nelson Rodrigues (2009, p. 36) faz um recorte da fala da estrela hollywoodiana: “Eu queria ser maravilhosa!” E conclui: para morrer, Marilyn despiu-se como na folhinha. E Morreu nua. Morreu folhinha”.

A imagem da mulher-folhinha retoma a ideia de uma menina sem estrela que assim foi conduzida pelo engano de se tornar uma mulher-estrela. Nitidamente, constatamos a abordagem da nudez atrelada ao tema de ordem política e social. A imagem do corpo é construída de paradigmas e se transforma em função da pessoa que olha, numa dificuldade de dialogar consigo mesmo diante da própria nudez, como se, ao despir o corpo, fosse descoberto um campo de valores sociais e econômicos que veste os sujeitos e os aprisiona. No caso de Marilyn Monroe, o autor confessa: “Diria que a atriz merece a desculpa apiedada do impudor mercenário. Posso até insinuar que foi a ordem capitalista que a despiu”. (RODRIGUES, 2009, p. 37)

Assim, o conceito do corpo nu é mais amplo do que o enfoque biológico. Contra a nudez estática do corpo encurralado e midiaticado da mulher-folhinha, Nelson Rodrigues propõe a estetização do corpo justamente a partir da nudez. Liberta-se do corpo amarrado às suas ordens morais e políticas de controle, diante das forças jurídicas e regras da cidade a partir de uma perspectiva crítica e artística do corpo nu. Assim, através da visão crítica do que se consideram o discurso artístico e suas redes de poder, burla-se o imperativo das vestes, colocando-se como agente de realização de um teatro que deflagra o corpo e sua nudez castigada, com personagens envolvidos em percepções sinestésicas do campo social.

É nesse âmbito que surge a alegoria do biquíni como via de acesso ao espanto em Nelson Rodrigues, no que esse sentimento carrega de potência de reflexão e capacidade de suscitar os mais diversos sentimentos e signos inseridos no cotidiano humano: “Pois o biquíni é o meu cotidiano espanto. Todos os dias o meu táxi vai do Forte ao Leme, seguindo a mesma orla de umbigos”. (RODRIGUES, 2009, p. 37) Numa nítida diferença entre a moça de biquíni e Marilyn Monroe, o escritor não deixa de ironizar o lugar da meia-nudez exposta: “Mas o biquíni é a folhinha de graça, a folhinha não gratificada, a folhinha sem cachê” (RODRIGUES, 2009, p. 37), mas que nem por isso deixa de cruzar o terreno dos jogos de poder que se deixam ler via corpo feminino, com ou sem biquíni. Uma questão aparece em Nelson Rodrigues: a necessidade de a mulher tomar posse da própria nudez sem se fragilizar, sem oferecer ao outro exatamente as peças do jogo político e social que a aprisionam.

Conclusão: os vestígios da nudez

A narrativa de Nelson Rodrigues desenha o tecido social em que o corpo se veste e se desnuda. O corpo nu não é apenas uma matéria-prima na qual se imprimem códigos societários, mas agente de irrupção desses códigos. A nudez é um tipo de linguagem que revela o que cada sujeito percebe do outro, prevendo uma geometria que não se restringe ao ângulo do olhar consciente, mas envolve a perspectiva do inconsciente, numa coreografia do corpo encurralado da louca insone, da pictografia do seio nu de Mata

Hari, como também da nudez de Marilyn Monroe e o seio com cancro de Geni, em *Toda nudez será castigada*: um câncer que é alucinado como traço da relação com o romance familiar da personagem. O corpo, ao se expor, traz uma rede de traços inconscientes que imprime um conjunto de valores e signos de pertencimentos inseparáveis da experiência corporal. No aspecto teatral da nudez, o olho vai em direção ao corpo, que deixa ler os paradigmas através dos quais é decifrado:

E, súbito, completei a minha lembrança da batalha de confete. A odalisca não ia sozinha, lá estava a testa, lá estava o Carlo Ponti, dando ao umbigo uma solene cobertura familiar. Ainda hoje, quando penso nos dois imagino que a cara do marido pode influir no adultério. A cara, ou a obesidade, ou as pernas curtas, ou a papada, ou a salivagem muito intensa. Lembro-me de uma senhora que também traía o marido. Quando lhe perguntaram por quê, ela alçou a fronte e respondeu, crispada de ressentimento – ‘Porque ele sua nas mãos’. Uma outra era infiel porque descobriu apenas o seguinte: – o marido tinha saliva ácida. (RODRIGUES, 2009, p. 61)

Em Nelson Rodrigues, o corpo nu traz o entrelaçamento do ético e do estético, avaliando o espaço e o tempo em que o corpo, ao se desnudar, expõe conceitos e normas de conduta social. A saliva e o suor aparecem como fluxos corporais recalcados, que dão o tom do grotesco na construção textual rodriguiana, um importante modo de avaliar práticas socioculturais cuja higiene dos corpos traz também uma limpeza simbólica, calcada em valores que desumanizam e sacralizam o corpo, retirando-o de sua mobilidade e restringindo sua dinâmica enquanto agente crítico da sociedade. A imagem da carnavalização do corpo, atrelada à erotização, também traz o componente de avaliação ética e de valores, quando rompe com a ideia da ascese para instaurar uma festa de signos e de constelação de tons e peles que enriquecem a realidade brasileira e de tantos personagens inseridos na cultura da festa:

O carnaval era, então, um alto acontecimento erótico. Hoje não. Hoje, com a nudez indiscriminada e frenética, os jogos de sexo não ardem mais. O último carnaval foi de uma aridez desesperadora na sua castidade absurda. Nunca a mulher foi tão pouco desejada. (RODRIGUES, 2009, p. 56)

Com base na citação do dramaturgo, constatamos que há, para o escritor, diferentes formas de se desnudar e de estar nu. Na estética do corpo contemporâneo, emerge a questão do desejo do corpo: há a dimensão biológica, mas o desejo é trabalhado na relação com o outro também numa perspectiva política e social; a caracterização do corpo depende do sujeito exposto e do contexto no qual é olhado. O corpo faz parte de uma aparelhagem sociocultural e, quando colocado em cena, é um espetáculo que transforma a apreensão visual do corpo nu e o modifica em outro, numa imagem guardada na memória, mesmo quando a nudez desaparece do campo visual, passando pelo processo de simbolização: uma nudez perdida, mas obrigatória. Como declara Nelson Rodrigues, “– Eu fui o maior pudor físico do Brasil! [...] O menino, que fui, não admitia que o vissem nu”. (RODRIGUES. 2009, p. 86) Uma nudez tão inibida, mas fartamente revelada em personagens de sua obra literária e biográfica.

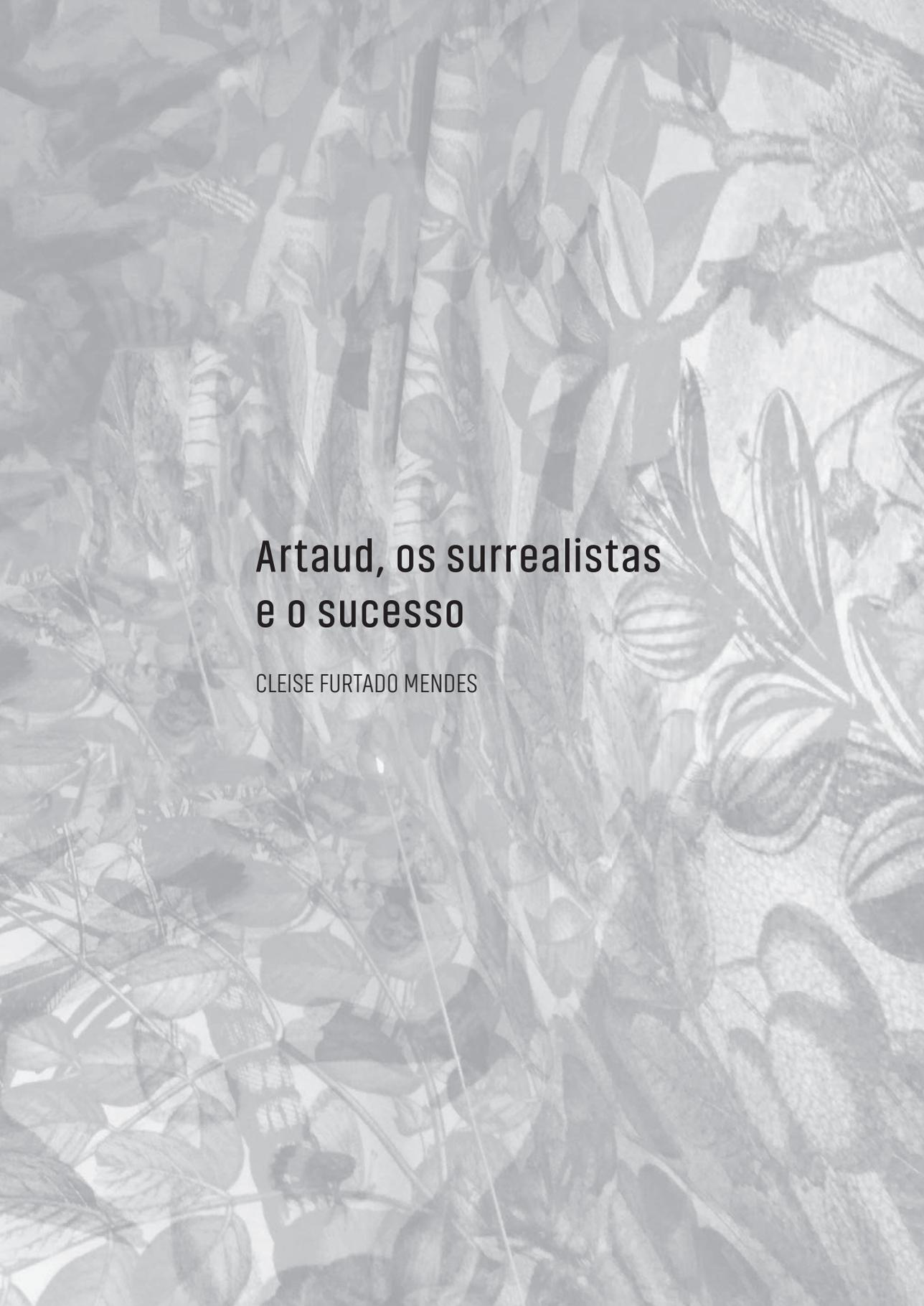
REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.
- FREUD, S. Luto e melancolia. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [1916?]. v. 16. p. 243-263.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALDI, S. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- NOVAES, A. (org.). *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RODRIGUES, N. *Memórias: a menina sem estrelas*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

RODRIGUES, N. *O óbvio ululante: as primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RODRIGUES, N. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.



Artaud, os surrealistas e o sucesso

CLEISE FURTADO MENDES

Artaud, os surrealistas e o sucesso

CLEISE FURTADO MENDES

Duas afirmativas

Entre estudiosos do teatro e da cultura em geral, a abertura cíclica de espaços de reflexão para repensar Antonin Artaud, sua existência e sua obra já se tornou uma espécie de rito por força das marcas que sua trajetória na arte e na vida imprimiu no pensamento contemporâneo. Colho ao acaso um desses traços persistentes, verdadeiro sulco em nossa memória, citando de saída um pequeno trecho do prefácio escrito por ele, em 1937, para o livro *O teatro e seu duplo*:

Nunca, quando é a própria vida que nos foge, se falou tanto em civilização e cultura. E existe um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida (que está na base da desmoralização atual) e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para dirigir a vida. [...] Mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou uma pessoa de ter fome e da preocupação de viver melhor, quanto extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome. [...] Todas as nossas ideias sobre a vida têm que ser revistas

numa época em que nada mais adere à vida. E esta penosa cisão é motivo para as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece, de repente, pelo lado mau das coisas; e nunca se viu tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência em possuir a vida. (ARTAUD, 1984, p. 17)

Apesar de ser esse um de seus textos mais conhecidos, é difícil não se espantar, a cada releitura, com a capacidade de antecipação das ideias que ele contém, com o quanto ele parece ter sido escrito não para a década de 1930, mas para os nossos dias.

Artaud é um daqueles artistas cuja trajetória instável, anárquica, por vezes contraditória, frequentemente dolorosa, traçada à revelia das formas estabelecidas da cultura e do convívio social, finda por identificá-los como “casos” – o caso Artaud, o caso Hölderlin, o caso Strindberg, o caso Qorpo Santo, o caso Nelson Rodrigues... –, e aqui a palavra “caso” é indecível no seu duplo sentido crítico e clínico, como sugeriu Derrida em seu já clássico ensaio “A palavra soprada”, a respeito da cumplicidade dos discursos que tratam da arte e da loucura. (DERRIDA, 2005, p. 109)

Para buscar um fio que nos conduza, em meio a tudo que já se disse sobre esse trajeto singular, eu escolhi partir de duas afirmativas que parecem ser quase um consenso entre críticos e historiadores de teatro e alguns biógrafos de Artaud. A primeira delas é que as ideias e os escritos de Artaud, como poeta e pensador – sua defesa apaixonada de uma arte inseparável da vida, sua crença na força criadora e redentora do teatro, capaz de afetar e transformar simultaneamente atores e público –, seriam uma fonte poderosa a inspirar e alimentar o trabalho, seja individual, seja coletivo, dos mais importantes artistas e grupos de teatro em toda a segunda metade do século XX e nestas décadas do novo milênio. Sem entrar no mérito quanto ao fato de muitos autoproclamados herdeiros de Artaud apresentarem por vezes propostas artísticas mais ou menos inócuas e ingenuamente alheias à radicalidade de sua experiência, o fato unânime é que tais criadores dão testemunho da intensidade com que se declaram afetados pelo que podem conceber como uma poética artaudiana.

Acho difícil contestar essa primeira afirmação. Após mais de 70 anos da morte de Artaud, basta olhar em volta, observar algumas propostas contemporâneas, basta rever os caminhos do teatro nas últimas décadas, de Victor Garcia a Peter Brook, do The Living Theatre ao Théâtre du Soleil, do *happening* até a arte da performance, e mais além, e ver que sob tudo isso corre uma espécie de rio subterrâneo, ou antes um rio de lava, de fogo invisível, e que esse magma está repleto das visões de Artaud para o teatro e para a própria noção de cultura, em sentido ampliado.

Mas por que dizer “visões de Artaud”, e não “produções” ou simplesmente “obras”? Porque justamente esses termos estão implicados em uma segunda afirmação quase consensual sobre Artaud: a de que ele teria permanecido, sobretudo, como um visionário, um profeta de certas possibilidades de um teatro futuro e de uma arte por se criar, por vir a ser; a de que ele não teria conseguido fazer esse teatro puro, não psicológico, mas físico e ao mesmo tempo metafísico; a de que ele não teria conseguido elaborar essa linguagem concreta para uma poesia da cena, e alguns afirmam que ele sequer conseguiu descrever inteiramente essa poética da cena, não conseguiu traçar os seus hieróglifos ou inaugurar a gramática dessa escrita cênica, não mais fonética, mas visual e plástica, concreta e espacial; a afirmação, enfim, de que ele não realizou a sonhada fusão irrepitível, em cada evento **único**, de teatro e vida.¹ Alguns, mais otimistas, chegam a afirmar que a grande força de Artaud estava exatamente em reconhecer a virtualidade do seu projeto teatral, ou seja, em compreender que a forma teatral pura, poesia no espaço, não poderia ser imobilizada numa fórmula cênica, mas sim funcionar como uma espécie de horizonte, uma meta nunca alcançada, mas capaz de iluminar cada passo de uma busca contínua. (COELHO, 1984, p. 212)

1 “Provavelmente, saudar a teoria artaudiana como uma soberba utopia era um meio cômodo de se livrar dela. Ao mesmo tempo, era reconhecer-lhe, e talvez atribuir-lhe, um poder de fecundação inimaginável no momento. Ideia pura, nunca verdadeiramente encarnada, ela vai alimentar subterraneamente sonhos e pesquisas de um teatro que se revela trinta anos depois de *O Teatro e seu Duplo* (1938)”. (ROUBINE, 2003, p. 165-166)

A revolta surrealista

Vou me deter agora nessa segunda afirmação, que tem funcionado como uma espécie de diagnóstico muito repetido quando se trata de avaliar a contribuição artaudiana à arte atual. Acontece que, quando eu revisitava certos textos de Artaud e sobre ele, comecei a me colocar a seguinte questão: o que seria “conseguir realizar” a proposta teatral de Artaud? O que significaria alcançar certo resultado, concretizar algo, nesse caso? O que quer dizer “ter sucesso” nos termos do contexto que podemos desenhar a partir de seus textos e das referências históricas de suas encenações? Mais de uma vez, em seus escritos, Artaud afirma, por exemplo, não estar interessado num teatro profissional. Como articular essa recusa com a contínua e desgastante busca por patrocínios para encenações, só interrompida após o retumbante insucesso da montagem de *Os Cenci*, em 1935?

Na esteira dessas indagações sobre a avaliação quase consensual de que Artaud não teria conseguido realizar o teatro que visionava, eu comecei a me lembrar do seu envolvimento com o Surrealismo, como ideia estética e política, e com os surrealistas, concretamente, historicamente, como artistas da mesma geração. Na palestra que Artaud profere na Universidade do México, em 1936, ele relata sua participação no movimento surrealista, datando-a de 1924 a 1926. Sabemos bem o porquê desses limites cronológicos.

Em fins de 1926, ele tinha sido formalmente expulso do Surrealismo por André Breton e outros, e esse anúncio aparece no mesmo panfleto (“À luz do sol”) em que os surrealistas comunicam sua adesão ao Partido Comunista Francês. Então, Artaud, na palestra do México, dez anos depois, conta ter abandonado o Surrealismo por ele “ter se transformado num partido” e por entender que a revolução prometida no campo político não atendia aos seus anseios de uma transformação radical, superior, uma “revolução do espírito”. Mas a defesa que Artaud faz, nesse mesmo texto, da atuação do Surrealismo mostra que o rompimento com os surrealistas não implicava uma negação dos princípios do movimento, princípios que ele reafirma dez anos depois. E há um trecho especialmente significativo:

Quando começou o Surrealismo, agitava-nos um terrível fervilhar de revolta contra todas as formas de opressão material ou espiritual: Pai, Pátria, Religião, Família, não havia nada contra que não protestássemos, e muito mais com nossas almas do que com nossas palavras. Nessa revolta engajamos nossa alma e a engajamos *materialmente*. No entanto, semelhante revolta, que tudo atacava, era incapaz de destruir o que quer que fosse, pelo menos na aparência. Pois o segredo do Surrealismo é que ele ataca as coisas naquilo que têm de secreto. (WILLER, 1986, p. 87, grifo do autor)

Em vários momentos dessa palestra, Artaud evoca e defende os anseios que fizeram eclodir o movimento, como “uma revolta interior e profunda contra todas as formas do Pai, contra a preponderância invasora do Pai nos costumes e nas ideias”, e assim a liberação da corporeidade, a recusa do discurso racional e a aceitação das forças do inconsciente. (WILLER, 1986, p. 86) Mas, quando se trata de descrever os objetivos e os meios de expressão dessa revolta, Artaud resvala por noções vagas, como “mística oculta” ou “segredo das coisas”, enfatizando a dificuldade de oferecer uma definição do caminho aberto pelo movimento. Assim como não julga possível prender em palavras certas noções místicas, “pode-se dizer do Surrealismo aquilo que ele não é, mas para dizer o que é, torna-se necessário usar aproximações e imagens, por uma espécie de encantação dirigida ao vazio, o espírito das antigas alegorias”. E, no entanto: “O mundo surrealista é concreto, concreto para que não possam confundir-lo. Tudo que é abstrato, tudo que não é inquietante pelo trágico ou pelo cômico, [...] que não é uma espécie de transpiração física da inquietação do espírito, não provém desse movimento”. (WILLER, 1986, p. 89)

É importante observar que a convicção nessa “revolta interior e profunda” que estaria na base do Surrealismo irá permanecer durante diferentes fases de uma trajetória turbulenta, mesmo após nove anos de sucessivas internações em manicômios. Mais de dez anos após a palestra no México, em 1947, em carta a André Breton, depois de recusar reiteradamente qualquer relação do movimento com a magia e o ocultismo, Artaud reafirma sua visão do tipo de transformação a desejar a partir da ação surrealista:

A atividade surrealista era revolucionária com a condição de reinventar tudo sem mais obedecer em nenhum ponto a alguma noção trazida pela ciência, a religião, a medicina, a cosmografia etc. E há nesse ponto uma revolução ainda a ser feita com a condição de que o homem não se pense revolucionário apenas no plano social, mas que ele acredite que deve sê-lo, sobretudo, no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico. (KIFFER, 2017, p. 127)

Proponho agora considerar essa relação tumultuada e instável entre Artaud, o contexto estético-político do movimento e os surrealistas em confronto com o curioso relato de um evento histórico – uma peça encenada por Artaud – que talvez lance alguma luz nesse quadro. Esse evento, esse acontecimento marcante da história teatral, tem para mim o duplo interesse de envolver Artaud, em suas experiências como encenador, e a obra de um dos dramaturgos mais importantes do século XX, o sueco August Strindberg.

A montagem de *O sonho*

Como se sabe, a primeira montagem, na França, da peça *O sonho* ou *Peça de sonho* – ou *Jogo de sonho*, como preferem alguns tradutores –, que é talvez a mais importante das peças oníricas de Strindberg, foi dirigida por Artaud em 1928, no teatro por ele fundado junto com Roger Vitrac e Robert Aron. O Teatro Alfred Jarry, sem sede ou companhia fixa, já tinha produzido dois espetáculos desde sua estreia, em junho de 1927, a partir de textos de Artaud (*La mère folle*), de Roger Vitrac (*Les mystères de l'amour*) e de Paul Claudel (*Partage de midi*), e ambos obtiveram repercussão bastante polêmica junto ao público e à crítica. Mas a estreia da terceira produção, com *O sonho*, foi especialmente cercada de tumulto, e as controvérsias que levantou continuaram a repercutir na imprensa ao longo de várias semanas. Encontrei preciosas referências a esse acontecimento teatral e aos incidentes curiosos que ele detonou, em uma revista francesa chamada

Obliques, no seu primeiro número, justamente dedicado a Strindberg, publicado em 1975.²

Mas, antes de me referir aos incidentes da estreia, em 2 de junho de 1928, vale a pena relembrar o que escreve Artaud no programa do espetáculo, referindo-se ao texto de Strindberg e aos seus objetivos como encenador. Ele diz que “*O sonho* de Strindberg faz parte do repertório de um teatro ideal, constitui uma dessas peças cuja realização é o *coroamento* da carreira de um encenador”. Seguem-se vários comentários elogiosos ao texto de Strindberg – cuja estruturação marcadamente lírica vinha sem dúvida ao encontro dos anseios surrealistas – e então vem a frase que mais importa no momento: “O *sucesso* de uma tal representação consagra necessariamente um encenador, um diretor”.³ (OBLIQUES, 1975, p. 40, grifo nosso)

Em seguida, o texto se refere aos objetivos de Artaud como diretor desse novo teatro:

O Teatro Alfred Jarry deseja reintroduzir no teatro o sentido, não da vida, mas de uma certa verdade assentada no mais profundo do espírito. Entre a vida real e a vida do sonho existe um certo jogo de combinações mentais, de relações entre gestos, de eventos traduzíveis em atos e que constituem exatamente essa realidade teatral que o Teatro Alfred Jarry se propõe a ressuscitar. O senso da verdadeira realidade do teatro se perdeu. A noção de teatro apagou-se nos cérebros humanos. Contudo, ela existe a meio-caminho entre a realidade e o sonho. [...] O teatro atual representa a vida, busca cenários e luzes mais ou menos realistas para nos dar a realidade ordinária da vida, ou melhor, cultiva a ilusão, e isso é o pior de tudo. Nada menos capaz de

2 Revista francesa de literatura e teatro, fundada pelo escritor Roger Borderie e pelo encenador Henri Ronse, *Obliques* foi publicada de 1971 a 1981, pelas Éditions Borderie; cada edição contemplava estudos acerca de um escritor contemporâneo. O número 10-11 de *Obliques* foi dedicado a Artaud, em janeiro de 1976.

3 “*Le Songe* de Strindberg fait partie de ce répertoire d’un théâtre idéal, constitue une de ces pièces types dont la réalisation est pour un metteur en scène comme le couronnement d’une carrière. [...] La réussite d’une représentation semblable sacré nécessairement un metteur en scène, un directeur”.

nos iludir que a ilusão de assessorios falsos [...] que a cena moderna nos apresenta.⁴ (OBLIQUES, 1975, p. 41)

E conclui reafirmando sua convicção na realidade própria do teatro, suficiente em si mesma, e em seu propósito de que, na encenação de *O sonho*, exista “um sentido, uma utilização de ordem espiritual nova dada aos objetos e às coisas ordinárias da vida”. (OBLIQUES, 1975, p. 41)

Nada há de estranho ou mesmo de imprevisível nesse texto, para quem conhece as proposições teatrais de Artaud. Encontramos aí a repetida menção a uma “realidade superior” da qual o teatro seria a mais legítima manifestação. E ao que parece, essas proposições já eram bem conhecidas então, pelo menos em um certo círculo intelectual; tanto assim que, na véspera da estreia, no dia 1º de junho, o jornal *Paris Soir* publica uma nota elogiando a programação do Teatro Alfred Jarry e já prenunciando com entusiasmo o que seria a montagem de *O sonho*. O texto garante: “Antonin Artaud dirige a encenação, isso quer dizer que uma rede sutil se estenderá sobre os atores, os espectadores, e que todos serão cativos de uma poesia estranha, de um mundo misterioso de luz e sombra, onde vivem realidades de um outro plano”.⁵ (OBLIQUES, 1975, p. 41) Depois de apostar na atuação do elenco, a articulista Émile Monchon louva ainda a contribuição dessa empresa teatral: “Uma vez mais, o Teatro Alfred Jarry nos revelará uma obra prima, e como o sonho renova incessantemente seus fantasmas,

4 “Le Théâtre Jarry voudrait réintroduire au théâtre le sens, non pas de la vie, mais d’une certaine vérité sise au plus profond de l’esprit. Entre la vie réelle et la vie du rêve il existe un certain jeu de combinaisons mentales, des rapports de gestes, d’événements traduisibles en actes et qui constituent très exactement cette réalité théâtrale que le Théâtre Jarry s’est mis en tête de ressusciter. Le sens de la réalité véritable du théâtre s’est perdu. La notion de théâtre est effacée des cervelles humaines. Elle existe pourtant à mi-chemin entre la réalité et le rêve. [...] Le théâtre actuel représente la vie, cherche par des décors et des éclairages plus ou moins réalistes à nous restituer la vérité ordinaire de la vie, ou bien il cultive l’illusion et alors c’est pire que tout. Rien de moins capable de nous illusionner que l’illusion d’accessoire faux [...] que la scène moderne nous présente”.

5 “Antonin Artaud fait la mise en scène, c’est dire qu’un réseau subtil s’étendra sur les acteurs, les spectateurs, et que tous seront prisonniers d’une poésie étrange, d’un monde mystérieux de lumière et d’ombre, où vivent les réalités d’un autre plan”.

ele prepara outras imagens, outras peças tão vivas quanto significativas”.⁶ (OBLIQUES, 1975, p. 42)

Como se vê, havia as melhores expectativas para a estreia a ocorrer no dia seguinte, pelo menos para uma parte da crítica teatral. Para compreender o que acontece então, eu vou tentar seguir, cronologicamente, alguns registros da imprensa, pois tem importância a ordem em que ocorrem certos fatos e discursos.

O tumulto e a crítica

No dia 4 de junho, após a estreia, é publicada uma crítica no *Le Soir* sobre certos incidentes ocorridos no teatro. Diz o crítico Henry Vautour que, durante a representação de *O sonho*, alguns espectadores começaram a falar alto, cada vez mais, atrapalhando a recepção da peça. Lá pela metade do espetáculo, cresceram os protestos e o barulho chegou a tal ponto que foi preciso interromper a apresentação e foi baixada a cortina. Na plateia, as brigas continuaram, o tumulto se generalizou, até que chegou a polícia, e os agitadores foram levados; depois de um tempo, o espetáculo foi reiniciado, diante de uma plateia quase vazia, com a presença de quatro agentes policiais que permaneceram na sala.

Esse crítico não nos informa uma série de coisas importantes, que nós só vamos saber por outros relatos, porque ele está mais interessado em desqualificar o texto escolhido por Artaud para a encenação. Esse é o ponto central do seu comentário: “Eu vou protestar sempre contra um certo esnobismo que consiste em admirar tudo que é estrangeiro”. Passando a questionar a peça de Strindberg, considera-a sem valor e até ridícula, com o defeito adicional de não ser francesa. “Dessas obras, temos muitas na França. Por que buscar uma no estrangeiro?”⁷ (OBLIQUES, 1975, p. 42)

6 “Une fois de plus, le Théâtre Alfred Jarry nous aura révélé un chef-d’oeuvre, et comme le rêve renouvelle incessamment ses fantômes, il prépare d’autres images, d’autres pièces aussi vivantes, aussi significatives”.

7 “Je protesterai toujours contre un certain snobisme qui consiste à admirer le parti pris de tout ce qui est étranger”; “De ces oeuvres-là nous en avons suffisamment em France. Pourquoi aller em chercher à l’étranger?”.

O crítico se preocupa em condenar a manifestação ocorrida no teatro, visto que ela é “grosseira e desonesta”, mas apressa-se em dizer que “compreende a reação do público francês sensato diante de uma obra grotesca e que parece uma brincadeira de mau gosto” – já veremos quem constituía parte desse público “sensato”. Depois de defender, é claro, o bom senso e o bom gosto, Vautour despeja toda sua verve contra “as extravagâncias de certos espetáculos ditos de vanguarda, ridículos e pretensiosos, *incompreensíveis para todos...*” e chega a invocar uma “lei eterna” para o teatro, que não se deve violar e segundo a qual, “antes de tudo, é preciso compreender”.⁸ (OBLIQUES, 1975, p. 43, grifo do autor) (Não deixa de ser curioso constatar o estado de ânimo de parte da crítica francesa, em 1928, contra as transformações da forma dramática que Strindberg vinha produzindo desde sua primeira peça onírica, *A estrada de Damasco*, escrita em 1898!)

Porém, o que esse comentário não diz sobre o incidente no teatro vai aparecer em várias outras manifestações na imprensa, que se sucedem nas semanas seguintes. Então, em resumo, os fatos principais: os responsáveis pelo tumulto eram um grupo de surrealistas, cerca de 30, que já vinham atacando duramente Artaud, acusando-o como um traidor das ideias revolucionárias, alguém que se vendeu ao sistema capitalista, primeiro pelo fato de trabalhar como ator de cinema e, depois, ainda por cima, por ter se metido a empresário, fundando um teatro. Mas, ao olhar dos surrealistas, o cúmulo da “traição” de Artaud acontecia agora, por ele ter pedido e aceitado o patrocínio da Embaixada da Suécia para a montagem de *O sonho*.

De fato, através de uma amiga influente, Artaud conseguira recursos do governo sueco para a montagem da peça de Strindberg e, no dia da tumultuada estreia, estavam na plateia várias autoridades, como o embaixador da Suécia, o príncipe George, da Grécia, uma duquesa e vários jornalistas estrangeiros. Então, quando os surrealistas começaram a gritar insultos aos atores, acusando-os de estarem a serviço do capitalismo

8 “Mais je comprends les réactions d’un public français sain devant une oeuvre grotesque et qui ressemble à une plaisanterie de mauvais goût”; “les extravagances de certains spectacles dits d’avant-garde, ridicules et prétentieux, *incompréhensibles pour tous...*”; “Au théâtre, il y a une loi éternelle qu’il ne faut pas violer: il faut comprendre avant tout!”.

sueco, Artaud gritou, do palco, que o próprio Strindberg tinha sido vítima do governo sueco e que ele, Artaud, vomitava sobre a Suécia e sobre todos os governos do mundo.⁹ (OBLIQUES, 1975, p. 45)

Artaud chamou a polícia?

É claro que, depois disso, a delegação sueca abandonou o teatro, e foi-se também o patrocínio angariado para a montagem do espetáculo. Detalhes do acontecimento continuaram a ser questionados através dos jornais. Uma das ações que estavam no alvo dos ataques foi o fato de Artaud ter chamado a polícia para garantir a estreia da peça. Como assim, Artaud chamou a polícia? E então, no dia da segunda apresentação de *O sonho*, uma semana depois, é distribuído um folheto na entrada do teatro, assinado por Artaud e Robert Aron, contendo a advertência: “Depois dos incidentes ocorridos sábado passado, durante a representação de *O sonho*, e diante de novas ameaças a sua liberdade de ação, o Teatro Alfred Jarry, não aceitando nenhuma restrição, declara-se decidido a empregar todos os meios, mesmo aqueles que lhe são mais repulsivos, para salvaguardar esta liberdade. Os possíveis agitadores considerem-se advertidos”.¹⁰ (OBLIQUES, 1975, p. 45) Um crítico mordaz pegou a “deixa” do panfleto e publicou, no dia seguinte: “A polícia foi portanto prevenida de que ela é repulsiva àqueles que demandam seus serviços”.¹¹ (OBLIQUES, 1975, p. 45)

Podemos agora conectar essa série de eventos àquela indagação inicial sobre os limites de realização da proposta artaudiana. O que poderia ter dado maior repercussão a uma montagem, com apenas duas apresentações,

9 Notícia do jornal *Le Soir*, publicado em 11 de junho de 1928.

10 “Après les incidentes qui se sont produits samedi dernier au cours de la représentation du *Songe*, mis par de nouvelles menaces dans la necessite de défendre à tout prix la liberté de son action, le Théâtre Alfred Jarry, n’acceptant nulle contrainte, se déclare décidé à employer tous les moyens, même ceux qui lui répugnent le plus, pour sauvegarder cette liberte. Les perturbateurs possibles en ont été avertis”. Publicado em 11 de junho de 1928 pelo *Le Soir*.

11 “La police fut donc prévenue qu’elle répugne à ceux qui lui demandent des services”. Publicado em 11 de junho de 1928 pelo *Le Soir*.

do que essa algazarra armada pelos surrealistas? E o que poderia estar mais conforme com os meios aconselhados pelo Surrealismo do que esse escândalo? E aqui tocamos nossa primeira palavra-chave: o escândalo, o poder do escândalo. Há uma tradição de escândalos nos movimentos vanguardistas, com atores insultando o público, que reage, por sua vez, com vaias e xingamentos, como, por exemplo, a memorável estreia de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry – que não sem razão dá nome ao teatro de Artaud –, em 1896, quando o ator Firmin Gémier gritou “merdra” no proscênio do Théâtre de l’Oeuvre.

Mas, no caso do Surrealismo e sua conexão ao projeto teatral de Artaud, há um elemento a mais. Trata-se de fazer a própria vida intervir, como um *flash* de realidade, desorganizando exatamente a montagem, a encenação como algo produzido, preparado, como uma obra previamente elaborada para dar-se em espetáculo.

O “Primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry”, publicado em 1926, pela *Nouvelle Revue Française*, já contém ideias que Artaud (1926 apud ESSLIN, 1978, p. 29) iria desenvolver mais tarde, no Teatro da Crueldade. Nele, há dois trechos em especial que merecem ser conectados aos incidentes da estreia de *O sonho*. O primeiro é a frase: “Se o teatro não é apenas jogo, e sim uma realidade genuína, como podemos lhe dar status de realidade, e fazer de cada espetáculo uma espécie de evento?”. O segundo trecho é o exemplo dado por Artaud de um espetáculo ao mesmo tempo teatral e real, no qual sugere a invasão policial de um bordel, com a coreografia dos policiais efetivamente fazendo o cerco e o desfile das prostitutas sendo presas. Temos aí, portanto, ações efetivas, e não ficções; ações reais colocadas como o ideal desse teatro. Jacques Derrida, que nos deixou páginas preciosas sobre os limites desse ideal, entende que a fidelidade ao teatro sonhado por Artaud é impossível, a começar pelo próprio Artaud. “Não existe hoje no mundo do teatro quem corresponda ao desejo de Artaud. E não teria havido exceções a fazer, deste ponto de vista, para as tentativas do próprio Artaud”. (DERRIDA, 2005, p. 173)

Seria fácil fazer uma listagem dos “fracassos” de Artaud: falta de recursos para as montagens, várias temporadas interrompidas (*Os Cenci*, 1935), espectadores abandonando as salas, uma transmissão radiofônica

proibida de ir ao ar etc. Mas de que ponto de vista estaríamos falando? Não existe aí uma contradição gritante entre o fundador de um teatro e suas ações para destruir as possibilidades de realização desse mesmo teatro? O que seria ser bem-sucedido, nos termos de uma “revolução do espírito”, da busca de uma “realidade superior”? Ter bons patrocínios e plateias lotadas em longas temporadas? Críticas laudatórias nos jornais? Ou não se trata disso, e sim do postulado artaudiano de que o teatro devia fundir-se com a vida real, para compor um acontecimento genuíno, irrepitível? E como não repetir e ainda assim ter “sucesso”?

Tocamos aí nossa segunda palavra-chave: a repetibilidade, a condição ou faculdade de ser repetível, traço de diferença irreduzível entre vida e representação, entre loucura e arte. Existe aí uma espécie de pré-requisito para que haja não só, obviamente, a comunicação e circulação da obra, mas também uma exigência anterior, fundadora, a repetição como construção de sentido, como compartilhamento de signos. Ou como sintetiza Derrida: “Não há palavra, ou signo em geral, que não seja construída pela possibilidade de se repetir. Um signo que não se repete, que já não está dividido pela repetição na sua ‘primeira vez’, não é um signo”. (DERRIDA, 2005, p. 170) E exatamente por isso Artaud não queria “obras teatrais”, e sim um teatro “vivo” a ponto de abrigar o risco e o perigo reais e onde a repetição fosse impossível. Mas ele sabia também, como acredita Derrida, que seu sonho de um teatro puro, cruel, concreto permaneceria sempre como o “inacessível limite de uma representação que não seja representação, de uma representação que seja presença plena, que não carregue em si o seu duplo como a sua morte, de um presente que não se repete, isto é, de um presente fora do tempo, de um não-presente”. (DERRIDA, 2005, p. 173)

Como não repetir?

Renunciar à repetição seria recusar a linguagem, qualquer linguagem. Por esse ângulo, pode-se ler de um modo diferente a reiterada tentativa de explicação para a palavra “crueldade”: “Quando pronunciei essa palavra, foi entendida como sendo ‘sangue’. Mas ‘teatro da crueldade’ quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo”. (ARTAUD, 1984,

p. 103) Essa frase de pronto se associa com a que dá início ao “Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade”: “Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo”. (ARTAUD, 1984, p. 114)

Para transformar a cena em um lugar tão devorador e incandescente quanto a vida mesma, seria necessário torná-la irrepetível, irreversível, única. Essa talvez seja a tarefa impossível que Artaud erigiu como exigência cruel a si mesmo, missão que se tornou incompatível não só com uma bem-sucedida carreira teatral, mas até mesmo com uma única e efetiva corporificação cênica de tal propósito.

Pois como ter sucesso sem repetir, sem (re)apresentar uma palavra, um som, um gesto? Ou devemos considerar como uma vitória o próprio ato de viver e criar no ponto mais próximo dessa impossibilidade? De manter-se de pé nesse fio de navalha que é o limite entre arte e vida? Entre obra e loucura? Ou esse sucesso deve ser visto pelo seu avesso, não pela bem-sucedida criação da cena irreproduzível, mas por ter ousado testemunhar, com sua carne e seu sangue, a fatalidade da repetição?

Qualquer pretensão ingênua de elucidar o “caso Artaud” só poderia sucumbir diante da advertência do poeta-momo de que, “no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas”. (ARTAUD, 1984, p. 55) Talvez por isso permaneçam bem vivas as exigências cruéis – ou seja, rigorosas, necessárias – por ele lançadas ao teatro do seu tempo e que há décadas não cessam de ter sucesso em fecundar o trabalho de novos artistas da cena.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

COELHO, T. A imaginação estupefata. In: ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984. p. 209-224.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

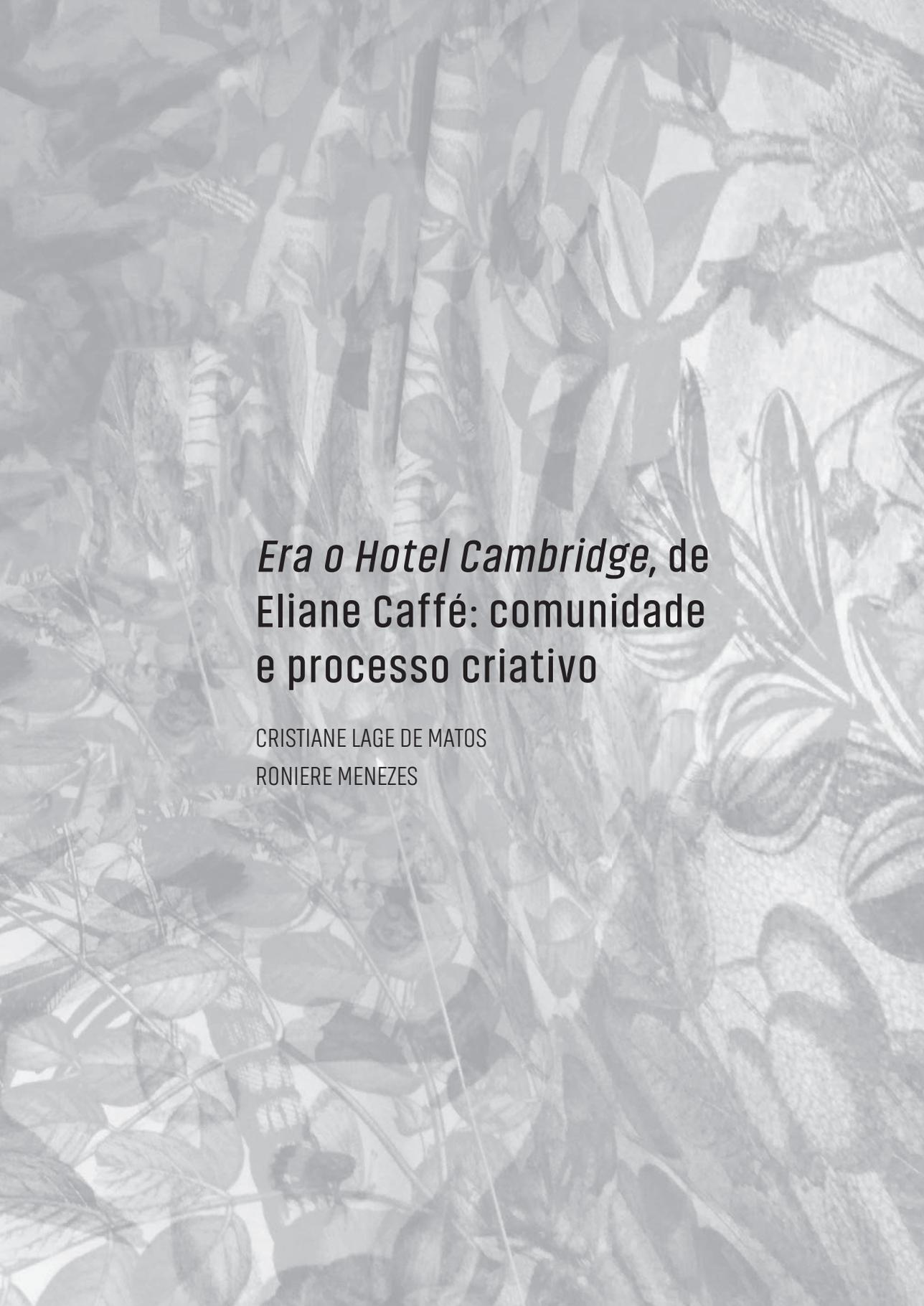
ESSLIN, M. *Artaud*. São Paulo: Cultrix, 1978.

KIFFER, A. (org.). *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

OBLIQUES. La bataille du Songe (extraits de presse). *OBLIQUES*, Paris, v. 1, n. 1, p. 40-50, 1975.

ROUBINE, J. J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

WILLER, C. (org.). *Os escritos de Antonin Artaud*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.



Era o Hotel Cambridge, de
**Eliane Caffé: comunidade
e processo criativo**

CRISTIANE LAGE DE MATOS

RONIERE MENEZES

Era o Hotel Cambridge, de Eliane Caffé: comunidade e processo criativo

CRISTIANE LAGE DE MATOS

RONIERE MENEZES

Potência do Coletivo

A trajetória do cinema brasileiro marca-se por crises, como a de identidade, financeira, relacional etc., indicando uma constante busca por ocupar um lugar expressivo na cultura brasileira. Essa relação do cinema com a cultura brasileira assemelha-se à situação das ocupações realizadas pelos movimentos de luta por moradia em busca de um território plural no contexto urbano.

Neste trabalho, procuramos refletir sobre a questão das fronteiras, do exílio e da comunidade na construção da escrita e da produção do filme *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé e roteirizado por Eliane Caffé, Inés Figueiró e Luís Alberto de Abreu com a participação de diferentes coletivos. Elaborada a partir de um espaço ocupado pelos sem-teto, refugiados, exilados e imigrantes, por uma comunidade em construção, a película evoca tensões estéticas, políticas e sociais.

Eliane Caffé iniciou e aprofundou seu trabalho autoral no contexto da retomada¹ (NAGIB, 2002) e atravessou diferentes fases da política cinematográfica brasileira até o momento atual. Caffé estudou Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Roteiro na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), em Cuba, no ano de 1987. O projeto da escola foi elaborado por Gabriel García Márquez e tinha como principal característica defender a criação e a produção de filmes independentes. O pai de Eliane, Alaor Caffé Alves, foi professor de Direito e filósofo.² Foi por acaso que a psicóloga se envolveu com o cinema: ela foi convidada a participar de uma pesquisa para um documentário sobre mulheres que faziam *striptease* na região da Boca do Lixo,³ em São Paulo.

No período da retomada, Eliane Caffé realiza seus primeiros filmes. Depois de uma longa experiência com curtas e longas-metragens, desenha a direção coletiva do filme *Era o Hotel Cambridge*, objeto deste ensaio. De maneira geral, os filmes de Eliane Caffé apresentam forte relação com a literatura e reverberam, muitas vezes, no realismo fantástico, na poesia, na narrativa oral, no cordel e na narrativa épica. Caffé exerce a função de realizadora, responsabilizando-se por produções audiovisuais que envolvem, na maioria das vezes, um coletivo, no qual ela ocupa uma função de concepção estética e de catalisação das fases de produção em todas as suas etapas, com o conjunto de uma equipe, orquestrando-a.

A cinematografia de Eliane Caffé está articulada aos referenciais estéticos do cinema nacional: dialoga com aquele cinema brasileiro dos anos 1970 chamado “udigrudi” ou “marginal”, conceito utilizado sobretudo

1 A retomada foi uma espécie de “ponto de virada” no cinema brasileiro, sobretudo dos pontos de vista político e econômico. Coincidiu com a implementação de recursos destinados à produção de filmes com estilos e temáticas diversos.

2 Informações coletadas em entrevista. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=xfnKqX85dFE>.

3 A Boca do Lixo foi um polo de produção cinematográfica em São Paulo, com características peculiares que incluíam a improvisação e o contato com as classes populares. Foi uma importante referência para a indústria nacional. Foi também fundamental para a formação técnica dos profissionais de cinema no país, muitos deles ainda em atuação profissional. O desenvolvimento dessa indústria compreendeu o período entre 1970 e 1982. (ABREU, 2015, p. 11)

para os cineastas formados pela Boca do Lixo e que reverberou no contexto da periferia, tendo como protagonistas e personagens os marginais, as prostitutas e os bandidos. O trabalho de Caffé aproxima-se esteticamente do Cinema Novo, movimento inspirado pela *Nouvelle Vague* francesa, de cunho político baseado inicialmente nos Centros de Cultura Populares (CPCs), cujo principal objetivo era “levar cultura e educação para as massas”.⁴ Mesmo que o objetivo de seus filmes não seja associado aos CPCs, apresenta-se uma inspiração nos movimentos sociais e, por outro lado, articula-se a um contexto permeado por importantes questões ligadas às subjetividades contemporâneas, sobretudo aquelas relacionadas a uma rearticulação das territorialidades e fronteiras.

Era o Hotel Cambridge, o filme

Eliane Caffé articulou com diversos coletivos a participação na concepção do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016). Em um primeiro momento, os autores redigiram versões abertas do roteiro, modificadas a partir da colaboração de toda a equipe, incluindo atores, ativistas, refugiados, moradores do Edifício Cambridge, estudantes de Arquitetura, entre outros componentes. Um exemplo desse processo é o que acontece com o ator José Dumont. Ele participou, assim como na maioria dos projetos de Caffé, de todos os processos de elaboração do filme, incluindo o roteiro, tendo auxiliado na construção de sua personagem e de outros com os quais ele contracenou.

Diversas versões do roteiro foram redigidas a partir de oficinas na ocupação Cambridge e de sugestões da equipe, sendo marcadas por fortes elementos de improvisação, fazendo com que o resultado final seja uma adaptação de diferentes narrativas, com diferentes pontos de vista. Nos filmes em que Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu trabalharam juntos, o roteiro se fez de forma espontânea, sem elaboração prévia: a história – cujo

4 Glauber Rocha, por exemplo, experimentou uma relação com a estética “cepecista” e, mais tarde, questionou sua proposta por considerá-la maniqueísta. Esse questionamento pode ser verificado em filmes como *Terra em transe* (1967) e *Idade da Terra* (1980), ou em seu manifesto *Estética do sonho*, publicado posteriormente ao *Estética da fome*.

ponto de partida pode ser uma imagem, uma personagem ou uma ideia fragmentada; uma “atmosfera” – surge enquanto se escreve.

Todo roteiro de filme pode ser considerado uma adaptação, seja de uma obra literária, de diferentes repertórios, de escrituras ou de diversos autores, sendo que todo roteiro é adaptado do texto escrito para a escritura fílmica em diferentes graus de fidedignidade, apresentando-se, muitas vezes, como o esboço de uma estrutura que é adaptada de acordo com a realidade experimentada. O filme *Era o Hotel Cambridge é o resultado da relação estabelecida entre diferentes olhares no processo criativo. As intervenções propostas por Eliane Caffé* revelam uma tendência da produção cinematográfica brasileira atual, não sendo exclusiva desse momento.

Diversas foram as estratégias de coletivização dos processos criativos ao longo da história do cinema mundial. Experiências de coletivização do processo criativo aconteceram na *Nouvelle Vague*, no Cinema Novo, sem contar em outros movimentos, tais como o Dogma 95, na Dinamarca.

Um exemplo importante desse processo é o filme *A Comuna de Paris* (2000), de Peter Watkins, que teve como projeto a reconstrução da comuna parisiense de 1871, a ser reconstruída na antiga fábrica dos estúdios de Georges Méliès. O filme contou com três dias de gravação, meses de preparação e mais de 200 pessoas da comunidade parisiense, que colaboraram não apenas como figurantes, mas também na concepção artística, que engloba processos desde o roteiro até a montagem. Os personagens centrais e figurantes não são profissionais, o que possibilita uma particularidade na construção cênica, distanciando-a de alguns estereótipos. A interação entre a cena do passado e as questões do presente se complementam e implicam uma pressão no sentido do filme, conforme segue:

Se a ressonância entre o que acontece em *A comuna* e o estado de coisas do presente é tão imediata, é porque a comunidade emergente que *A comuna* nos mostra é uma comunidade unida a um processo de aprendizagem para o qual não existe tempo. Porque a urgência é grande. As decisões deverão ser tomadas sem demora, sem modelos nem antecedentes, a partir de informações incompletas. (LADDAGA, 2012, p. 170)

Tal possibilidade de criação de um espaço social, uma territorialidade comum, no filme descrito anteriormente, coincide com diversos aspectos de *Era o Hotel Cambridge*. A este, cabe a reconstituição de uma ocupação no presente, apresentada a partir de diversas interações, formando uma comunidade sem unanimidade. *Era o Hotel Cambridge* foi rodado em uma antiga hospedagem de luxo no centro de São Paulo, ocupada em 2012 – após oito anos de abandono – pelo Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). Com a proposta de vivenciar o ambiente do conflito e não inventar um ambiente ficcional para o filme, uma espécie de fantasia do que seria uma ocupação, e, ainda, de interagir com os ocupantes, Eliane e sua irmã, Carla Caffé, iniciaram uma série de oficinas para as crianças do edifício. A partir da criação da “TV Cambridge”, foi possível à equipe do filme, durante as oficinas ministradas, conhecer os diferentes personagens e espaços da ocupação que se transformariam em conteúdo audiovisual. Em um primeiro momento, as oficinas eram ministradas para moradores do edifício ocupado. Em seguida, os refugiados, com o objetivo de se aproximar da ocupação, se somaram ao grupo, favorecendo a criação de novas perspectivas para o desenrolar do projeto.

Podemos aproximar a proposta de reunião de diferenças tanto na habitação do Hotel Cambridge quanto na confecção do filme à noção de multidão. De acordo com Michael Hardt e Antonio Negri (2005, p. 145),

O conceito de multidão [...] destina-se num sentido a demonstrar que uma teoria de classe econômica não precisa optar entre a unidade e a pluralidade. Uma multidão é uma multiplicidade irreduzível; as diferenças sociais singulares que constituem a multidão devem sempre ser expressas, não podendo ser aplainadas na uniformidade, na unidade, na identidade ou na indiferença.

No edifício, viviam à época de sua ocupação, em 2012, aproximadamente, 170 famílias, que não apenas retiraram o lixo do local, mas adaptaram e adequaram o espaço dos quartos do hotel para moradia. Essa questão é manifestada no filme, no qual se apresenta a injustiça cometida pelo governo, com suas ações de reintegração de posse, desconsiderando todo o

cuidado de manutenção dos moradores com o edifício, o que inclui limpeza, instalações elétricas e hidráulicas, pinturas, dentre outros serviços e questões relacionadas ao direito à moradia. Posteriormente, integrou-se ao MSTC o Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto, o Grist, que é composto de migrantes, imigrantes e refugiados sem-teto e de baixa renda. Segundo dados de 2018 do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (Acnur),⁵ há 10.522 refugiados de diferentes nacionalidades no Brasil, provenientes de situações de guerras e conflitos violentos. Esses dados não são precisos, considerando que o processo de avaliação pelo Ministério da Justiça leva pelo menos dois anos e, com isso, muitos ficam fora das estatísticas.

A situação dos refugiados está “sob o emblema de uma condição humana que se forma e se estabelece nas bordas do mundo”. (AGIER, 2002, p. 12) É assim que Michel Agier nomeia o lugar onde vivem os refugiados ou exilados: a “borda do mundo” (AGIER, 2002, p. 12), um lugar entre aquilo que foi uma identidade e um outro lugar de uma identidade possível, mas não concretizada. O autor especifica três identidades do exilado que se manifestam a partir de subsequentes estágios: 1. o da destruição, que leva o indivíduo ao abandono de sua terra em função de guerras, crises políticas ou problemas sociais; 2. o confinamento, uma etapa de espera em um espaço intermediário, de refúgio, que pode ser um campo de refugiados ou outra habitação provisória; e 3. o da ação, quando se parte para a luta, a reivindicação social ou, em casos extremos, o cometimento de atos ilegais.

No contexto do filme *Era o Hotel Cambridge*, os refugiados, ao se associarem ao Movimento dos Sem-Teto, estariam em qualquer um desses estágios, sendo, contudo, impulsionados para o último estágio, o da luta. A atuação no movimento é um pré-requisito para permanecer na condição de morador em qualquer uma das ocupações. Essa situação é abordada no filme em diferentes cenas. Segundo Antonio Negri e Michel Hardt (2005, p. 181): “A riqueza dos migrantes está em parte em seu desejo de algo mais,

5 O escritório da Acnur no Brasil divulgou um relatório redigido pelo Comitê Nacional para os Refugiados (Conare) em 2018 contendo uma estimativa do número de refugiados no Brasil. Ver: <https://www.acnur.org>.

em sua recusa de aceitar as coisas como são”. Essa questão aproxima intrinsecamente os refugiados dos desterrados brasileiros.

O filme como um território

Eliane Caffé, em parceria com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, trouxe à tona a temática dos personagens do desterro em todos os seus filmes. O fato de *Era o Hotel Cambridge* englobar, em uma mesma narrativa, diferentes situações de conflito social relacionadas à desterritorialização faz da produção em questão um importante objeto de estudo. O conceito de desterritorialização, neste texto, toma como base a reflexão de Rogério Haesbaert (2004). A partir de leituras deleuzianas, o geógrafo parte do pressuposto de que territorialização configura-se como forma de apropriação/ dominação do espaço – econômico, político e/ou cultural –; já a desterritorialização revela-se como fenômeno ligado à “crescente permeabilidade das fronteiras” e “à disseminação de uma hibridização de culturas dissolvendo os elos entre um determinado território e uma identidade cultural que lhe seria correspondente”. (HAESBAERT, 2004, p. 172)

A filmagem de *Era o Hotel Cambridge* foi conduzida a partir da influência de diferentes grupos: o da equipe técnica, o das ocupações, o dos refugiados e o dos alunos da Faculdade de Arquitetura da Escola da Cidade, uma associação de São Paulo composta por diversos profissionais ligados de forma interdisciplinar à arquitetura e ao urbanismo. Essa escola oferece formação na área e propõe intervenções em diversos setores da sociedade, visando à melhoria da qualidade de vida e à reapropriação territorial.

Cada um dos pontos de vista associados aos grupos de trabalho influenciou a construção “quase” documental do filme, embora ele se apresente como ficção. Em entrevista, Eliane Caffé afirma que, no cinema contemporâneo, existe uma predominância do indivíduo épico em detrimento do indivíduo dramático de outro momento, razão pela qual a autora prefere filmar diretamente nas regiões de conflito, tal qual na abordagem de um documentário, rejeitando a encenação e a cenografia intrínsecas à produção ficcional. (LÉPINE, 2017) No entanto, esse sujeito épico, apresentado

em alguns momentos, ainda está em tensão com a construção narrativa do filme, contradizendo, de certa forma, o depoimento da diretora, como uma afirmação absoluta. Parte-se de uma concepção dramática pela ideia inicial de organização das etapas da produção do filme e pelas necessidades organizacionais do ativismo social. Contudo, algumas interferências do indivíduo épico se fazem presentes, por exemplo, no questionamento das situações encenadas de forma inevitável. Segundo Szondi (2001, p. 30), “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si”. O drama é o “inter”, enquanto o épico é aquilo que é a oposição ao drama: é a comunidade, a performance, a coletividade. Para o autor, na dramaturgia contemporânea, em que o diálogo é um dos elementos estruturados, o drama está cada vez menos presente, e o épico surge como uma oposição ao drama. (SZONDI, 2001) Nesse sentido, o drama estrutura e os indivíduos épicos, formados pelos personagens e pelos diferentes grupos, tensionam a narrativa.

A narrativa assume, em determinados momentos, uma tentativa de assimilar o aspecto dramático ao concentrar o foco narrativo em situações específicas do aspecto emocional de alguns personagens, tais como Ngandu e a situação no Congo, em que seu irmão mais novo reclama um posicionamento com relação a um complicado problema familiar. Também se manifesta nas dificuldades da ativista Carmen, ao tentar convencer alguns participantes do grupo de luta por moradias a assumirem a responsabilidade em suas tarefas. Nota-se ainda essa característica na angústia de Gilda, ao lembrar de sua elefanta morta. Apolo, interpretado por José Dumont, um *bricoleur* que reúne objetos e os reconstrói, apresenta-se como uma personagem que pontua a narrativa tal qual um roteirista que procura um eixo ou uma coerência na história contada. Ele manifesta-se como indivíduo épico em busca de uma coesão dramática. Outros personagens, como Carmen e Hassam, também farão o papel de vozes moduladoras da narrativa.

Em uma das primeiras cenas do filme, no subsolo do edifício, uma possível caverna de Platão, Apolo recita para os colegas:

Desde a caverna de Platão
O que me faz companhia?
São as aranhas e os ratos
Se por aquilo que sei me matam
castigo me darão pelo que ignoro
O maior bem é tristonho
porque toda vida é sonho
e sonhos, sonhos... (ERA..., 2016)

Os colegas de Apolo, também moradores do edifício e responsáveis pela manutenção elétrica e hidráulica, cortam o tom solene do narrador, trazendo-o de volta à vida em comum com uma risada de deboche de Craque: “Que porra é essa, meu”. (ERA..., 2016) A luz se acaba e o subsolo fica escuro. Apolo já saiu de seu tom solene: “Putá que pariu, sem luz e sem água, vão apedrejar a gente”. (ERA..., 2016) A luz volta e o pastor aparece, ao que Apolo fala, apresentando-o como personagem: “Você está parecendo o diabo vestindo um preservativo usado”. (ERA..., 2016) O foco em Apolo como um articulador da narrativa aparece em outros momentos, como, por exemplo, na cena que se passa nos corredores após a assembleia:

Apolo, muito próximo a Craque, fala: – ‘Esse é o nanismo social, eu quero fazer uma pergunta para você, cadê o foco narrativo?’

Apolo bate nos ombros de Hassam: – ‘Quem mais entende de ocupação aqui, é ele, Hassam.’

Este afirma: – ‘Olha querido, nós agora somos ocupantes de um lugar, enquanto eu fui expulso de minha pátria por causa de ocupantes, que foram, um dia, vítimas. Mas isso não dá para eles o direito de serem criminosos.’

Craque observa, reflete e responde convicto: – ‘eu concordo, aí eu concordo...’

Apolo pergunta: – ‘Concorda com o quê, Craque?’

Craque responde: – ‘Eu concordo com o que ele

acabou de falar, eu não sei é de poesia em que cada hora você diz uma coisa... política eu entendo...'
Hassam comenta com Apolo: – 'Ele está sofrendo...'. (ERA..., 2016)

Nesse interessante diálogo parece acontecer uma mediação em que se busca estabelecer um “tom” narrativo que “perdeu o foco” para as questões da coletividade, do indivíduo épico. Apolo busca reconectar-se à ideia central da trama apesar da multiplicidade de identidades manifestada naquela passagem. Esse aspecto representa uma negociação dos territórios – nos quais a narrativa é um dos elementos – de cada um dos personagens que se apresentam em torno da comunidade e de seu diálogo polifônico e cheio de ruídos.

Não é por acaso que Apolo também é o diretor da peça de teatro, que, ao longo do filme, teve que ser cancelada e substituída pelos quadros vivos, mais épicos, que poderiam ser realizados com menos tempo. Apolo, na mitologia grega, é um deus exilado do Olimpo e condenado a viver na Terra. Encantava a todos com sua exímia técnica de tocar a lira, além de dominar as artes, a poesia e a medicina. Carmen, por sua vez, líder ativa nos movimentos por moradia em São Paulo, atua como importante protagonista e narradora de acontecimentos dos movimentos, em um tom que se aproxima do épico. Assim é descrita Carmen por Julián Fuks (2019, p. 24-25), em seu romance *A ocupação*:

Quem falava era Carmen, corpo atarracado, semblante sério. Aquela figura maciça tinha uma autoridade que raras vezes testemunhei, uma autoridade que nunca ouvi em meu pai, uma autoridade que eu jamais alcançaria em minha afeição pela hesitação e pela incerteza. E então, nos igualando a todos na mudez, Carmen se pôs a contar uma noite antiga, tantos aqui se lembram, em que tudo o que eles tinham foi destituído, em que uma construção de anos foi ao chão em poucas horas, sob o peso das fardas e dos cassetetes. Ou melhor, o prédio permaneceu em pé, estático, vazio, indiferente, e ao chão foram as duzentas famílias que ali moravam, fugindo avenida afora

com os colchões em cima das cabeças, a passar aquela madrugada, e as seguintes, e as seguintes, debaixo de um viaduto lotado de gente.⁶

O tom épico está presente em diversos momentos do filme, como nas cenas da assembleia e das invasões que acontecem no ato da filmagem: no momento em que uma multidão derruba bravamente seguranças de um edifício abandonado em busca de moradia, ou naquele em que a polícia atira nos moradores do edifício indiferentes à presença de crianças no local. Hassam (Issam), o refugiado palestino, empresta sua voz para a condução da narrativa. Sua participação também se faz por meio de outro filme: *A chave da casa* (2009), de Paschoal Samora e Stela Grisotti, cujos *inserts* são integrados ao filme. Trata-se de um documentário composto de dois atos: o primeiro narra as últimas 48 horas de cinco refugiados no campo de refugiados de Al-Rweished, em uma fronteira no deserto entre a Jordânia e o Iraque, assim como sua preparação para viver no Brasil. O segundo ato narra os nove meses após chegada dos refugiados ao Brasil, cada um deles em uma cidade diferente. Um desses exilados é Issam. Eliane Caffé conheceu a personagem quando da filmagem de *A chave da casa*. Issam protagoniza importantes falas poéticas ao longo de *Era o Hotel Cambridge*, figurando tal qual um herói clássico que atravessa muitos obstáculos para encontrar uma terra que o acolha, onde possa sentir-se em casa. Algumas de suas falas são sobreposições do filme *A chave da casa*.

Issam fala pelos refugiados em *Era o Hotel Cambridge*, sendo que sua presença conduz diversas cenas. Ele traz reflexões filosóficas e sociais importantes para a temática do filme, representando uma força na história, uma voz fundamental na criação dos sentimentos. Os demais refugiados não apresentam, de forma tão precisa, seus pontos de vista. A analogia com o herói grego Sísifo remete à trágica e utópica busca de um lugar de felicidade e plenitude pelo exilado. Albert Camus (1942), em um importante

6 O livro *A ocupação* é um romance de autoficção que surgiu a partir de uma residência artística do autor em 2016 na Ocupação Cambridge. O texto apresenta a história de Sebastián e suas inquietações em relação a seus afetos e aos rumos políticos do país – ambos os aspectos se misturam e se confundem.

texto chamado *O mito de Sísifo* (*Le Mithe de Sisyphe*), relaciona o absurdo do mito à vida dos proletários, à sina dos imigrantes e exilados. O Sísifo de Camus contempla suas ações desconectadas que se transformam em seu destino, consciente de que a noite não tem fim e de que a morte está a caminho. (CAMUS, 1942) O autor finaliza o texto exaltando a grande energia desse ser que enfrenta a subida da montanha encarando seu fardo com coragem, assim como Issam se expressa em seu depoimento. (CAMUS, 1942) Sísifo é também, como estrangeiro, solitário e livre em sua força. A personagem de Issam carrega a força desse arquétipo com sua luta e travessia.⁷

O roteiro e as formas de exílio

Era o Hotel Cambridge recebeu diversos prêmios no mundo, entre eles, quatro como melhor filme no 8º Festival Cinema de Fronteira; no 18º Festival Internacional do Rio de Janeiro; na 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; e, por último, o de melhor longa no 11º Festival Aruanda do Audiovisual Brasileiro. Segundo a diretora, um dos fatores de reconhecimento nos festivais se deve ao fato de que o filme aborda, ao mesmo tempo, dois temas da contemporaneidade: a questão da moradia e a dos refugiados. (LÉPINE, 2017) Para Eliane Caffé (LÉPINE, 2017):

[...] o filme captou ao mesmo tempo a questão dos refugiados e a da moradia. Nos outros países nos quais eu tive informação eu nunca vi os refugiados entrarem de maneira organizada nos movimentos de luta por moradia. Aqui, no Brasil, é um fenômeno que vemos bastante nos últimos tempos. A união de trabalhadores brasileiros de baixa renda que lutam pelo direito à moradia com os refugiados que carregam com eles toda sua vivência e experiências bastante frutíferas. Eu não sei se é o filme em si ou a situação atual, mas eu sinto uma agitação intensa ligada às questões sociais.

7 A personagem Issam pode ser relacionada também à figura de Hermes, um dos deuses da mitologia grega, ligado às viagens, à abertura de caminhos, à travessia, à mediação, à diplomacia.

O roteiro que deu origem ao filme *Era o Hotel Cambridge* se chama *Lourenço Príncipe* (2016), de autoria de Eliane Caffé e Luís Alberto Abreu. Trata-se de uma obra bem estruturada em que o protagonista é Lourenço, um refugiado cuja trajetória, na versão final da produção, se mistura com a de outros personagens também refugiados, como é o caso de Issam Ahmad Issa (Hassam), Guylain Mukendi (Ngandu) e Pitchou Luambo (Kazongo). Segundo Zygmund Bauman (2005, p. 96),

Os refugiados são destituídos de Estado, mas num novo sentido: sua condição de sem Estado é alçada a um nível totalmente inédito graças à inexistência de uma autoridade estatal à qual sua cidadania possa referir-se. [...] Seu destino é jamais se libertar da torturante consciência da transitoriedade, indefinição e provisoriedade de qualquer assentamento.

Esse estágio incerto e inseguro do exilado, do estrangeiro, termo que pode também referir-se aos brasileiros do Movimento dos Sem-Teto, relaciona-se ao caráter de inacabamento presente não apenas em *Era o Hotel Cambridge*, mas em outras produções de Eliane Caffé. A mescla de atores e não atores, o improvisado, a criação coletiva, atuações ainda em construção, a fluidez textual e a percepção ética e estética apuradas conjugam-se nos projetos da diretora.

Em *Era o Hotel Cambridge*, o processo de adaptação do roteiro ocorre em diversas camadas e envolve um processo comunicativo mais amplo ao utilizar múltiplas linguagens ou modos de engajamento, o que, por sua vez, modifica o papel do autor/diretor na construção criativa do filme. Além de poder ser considerado uma adaptação de uma obra literária, de diferentes repertórios, de escrituras, de diversos autores, de transposição de interpretação de realidades e semioses diversas, um roteiro é frequentemente adaptado do texto escrito para a escritura fílmica em diferentes graus de fidedignidade, apresentando-se, muitas vezes, como o esboço de uma estrutura ainda por se realizar. Quanto mais difusas a escrita e a organização do roteiro, mais aberto o filme ficará para a improvisação, aspecto bastante usado também na roteirização de documentários que ficam sujeitos a

“fugas” diante dos acontecimentos. (DELEUZE; GUATTARI, 1980 apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 30)

Os agenciamentos institucionais são feitos ao se modificar o processo de criação do roteiro. Todos da equipe influenciam, “afetam” e são afetados pela construção do roteiro. Os alunos de Arquitetura da Escola da Cidade, assim como a orientação da direção de arte, modificam gradativamente o roteiro em função de sua pesquisa de organização e composição do cenário para o filme. Nada foi desperdiçado: as construções do cenário foram pensadas também para o uso coletivo e serviram para os moradores do Cambridge após o fim da produção. Os estudos de figurino e objetos de cena foram pensados a partir da realidade dos moradores, de forma coerente com o seu cotidiano.⁸ Entretanto, existe um controle operado pelas regras de produção, que são bastante políticas e hierárquicas, revelando um jogo de negociações entre o desejo individual, o coletivo e as regras hierarquizadas da produção cinematográfica, assim como no movimento social de luta por moradia.

Era o Hotel Cambridge poderia ser considerado, por assim dizer, um “docudrama”, uma experiência cinematográfica baseada em situações reais e ficcionalizada pela presença de atores em cenas previamente ensaiadas. Trata-se de uma forma transitória entre o documentário e a ficção, apesar de apresentar mais elementos de construção narrativa ficcional do que documental. Esse trânsito que a narrativa manifesta é expresso no contexto de vida dos personagens, na composição e na montagem diante da articulação de diversos elementos, como *raccord*⁹ e falso *raccord*,¹⁰ *mise-en-scène*, entrada e saída de quadro, cor, luz, enquadramento e outros elementos

8 Todo o estudo de direção que intercala fotografias, esboços, depoimentos e desenhos foi compilado em livro organizado por Carla Caffé e editado pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc-SP), parceiro do projeto. (LÉPINE, 2017)

9 *Raccord* é uma articulação da montagem muito utilizada no cinema comercial, de forma a não deixar transparecer o corte. A transição entre os planos se efetua a partir da continuidade.

10 Falso *raccord* é uma transição que coloca em evidência a natureza descontínua da mudança de plano. Essa estratégia de montagem pode parecer contínua e passar despercebida ao espectador desatento.

da linguagem cinematográfica. Conforme explica Vítor Guimarães (2013, p. 66, grifo do autor):

E se insistimos ainda em falar de estratégias ficcionais e documentais, não é na tentativa de precisar fronteiras ou estabelecer distinções rígidas entre um domínio e outro. Se perseveramos na utilização de figuras interpretativas como *trânsito*, *contágio*, *contaminação*, é antes por entender que esse jogo complexo entre as formas narrativas é um dado fundamental da experiência do espectador diante desses filmes. [...] O que está em jogo não é uma dissolução de fronteiras, mas uma deriva intensamente produtiva, uma contaminação mútua da qual tanto o documentário quanto a ficção saem renovados.

O filme *Era o Hotel Cambridge* impacta por sua carga poética e política, não apenas pelo tratamento temático das ocupações, mas, sobretudo, pela organização estética baseada nos coletivos e nas assembleias. No contexto dos movimentos de ocupação, essa produção foi também utilizada como material de divulgação e fortalecimento de organizações sociais de apoio aos sem-teto e aos refugiados na cidade de São Paulo. Nesse sentido, a película revela-se uma produção estética de resistência, em consonância com uma reflexão estabelecida por Jacques Rancière (2007, p. 6):

A ideia do sensível extirpado ao sensível, do sensível *dissensual*, caracteriza propriamente o pensamento desse regime moderno da arte que propus chamar de regime estético da arte. E a ideia de uma forma de experiência sensível específica, desconectada das formas normais da experiência sensível é, com efeito, o que caracteriza este regime de percepção e pensamento da arte.

O pressuposto do dissenso é contemplado em diversos aspectos do filme, em sua proposta política e coletiva de elaboração adaptável ao contexto e nas singularidades dos envolvidos na equipe, assim como o fato de ser dirigido por uma mulher, minoria no contexto da produção cinematográfica brasileira. Torna-se importante salientar também que, nos anos

1990, a participação de mulheres na realização de filmes no Brasil e em outros países da América do Sul começou a se ampliar de forma expressiva. Podemos afirmar que *Era o Hotel Cambridge* contempla um “cinema menor”, termo análogo ao de “literatura menor”, cunhado por Deleuze e Guattari (1977).

As características da literatura menor podem ser transpostas para compreender a linguagem e a estética audiovisual: a primeira delas, apontada pelos autores, é a de uma literatura feita por uma minoria no contexto de uma língua maior, utilizando uma língua maior. É o que acontece, por exemplo, com o modo singular como, segundo Deleuze e Guattari, escritores de Praga utilizam a língua alemã, desterritorializando a língua maior, o alemão. “Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores”. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26) De forma análoga, no cinema menor, haveria uma linguagem comum ao audiovisual articulada de forma inventiva na realização; uma produção com poucos recursos, assim como uma diferente organização da equipe e dos coletivos. O cinema menor reinventa os lugares mais convencionais ocupados pelas personagens durante o processo fílmico; reorganiza as “peças” de uma estrutura rigidamente estratificada, reinventando usos dos elementos constitutivos da narrativa e das técnicas.

A segunda característica da literatura menor é que, nela, tudo se revela político, “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política”. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26) Mesmo que sejam abordados problemas específicos da natureza humana, o contexto, o espaço e a articulação estética são políticos – o que se relaciona diretamente com alguns filmes que se transformam, de forma intencional ou não, em instrumentos de ação sociopolítica. Soaria como algo artificial abordar a injustiça social sem ser político, sem se posicionar. Fazer cinema menor é reinventar os velhos territórios: o da lei, o da justiça, o da estrutura fílmica. Esse ato não é simples e envolve um jogo de negociações entre tudo que existe e tudo que pode ser ressignificado.

A terceira característica relaciona-se à inseparabilidade entre enunciação individual e enunciação coletiva, ou seja, refere-se a uma literatura que produz uma solidariedade ativa, uma hospitalidade. O autor está fora de

sua comunidade, em situação de desterritorialização. Essa situação provoca ruídos na narrativa, ao “infiltrar” outras vozes junto à voz do diretor; o “inter” se imbrica nas questões do coletivo, sendo que, às vezes, as singularidades se apresentam fortemente, ao passo que, em outras, existe uma pressão do coletivo criando uma tensão entre forças. Conforme preconiza Peter Pál Pelbart (2011, p. 142): “A resistência se dá como a difusão de comportamentos resistentes e singulares”.

Conclusão

Na proposta cinematográfica pautada por deslocamentos e questionamentos territoriais, como vimos em *Eliane Caffé*, o próprio ato de se tornar autor-realizador já se revela um processo de deslocamento. Uma outra comunidade se forma a partir do coletivo da equipe, dos atores e da interação entre eles, criando uma dinâmica diferente a cada opção autoral em um filme. Torna-se importante evidenciar que nem toda produção cinematográfica envolve uma relação que poderíamos chamar de comunitária ou uma situação de desterritorialização e reterritorialização, uma vez que esses processos ocorrem, por exemplo, conforme a relação estabelecida com acontecimentos não programados, intempestivos, que surgem durante o trabalho de construção fílmica. Retomando a noção de multidão, *Era o Hotel Cambridge* apresenta-se como espaço constituído pela reunião de diferentes singularidades, cada uma delas trazendo a sua contribuição na rede de parcerias estabelecidas.

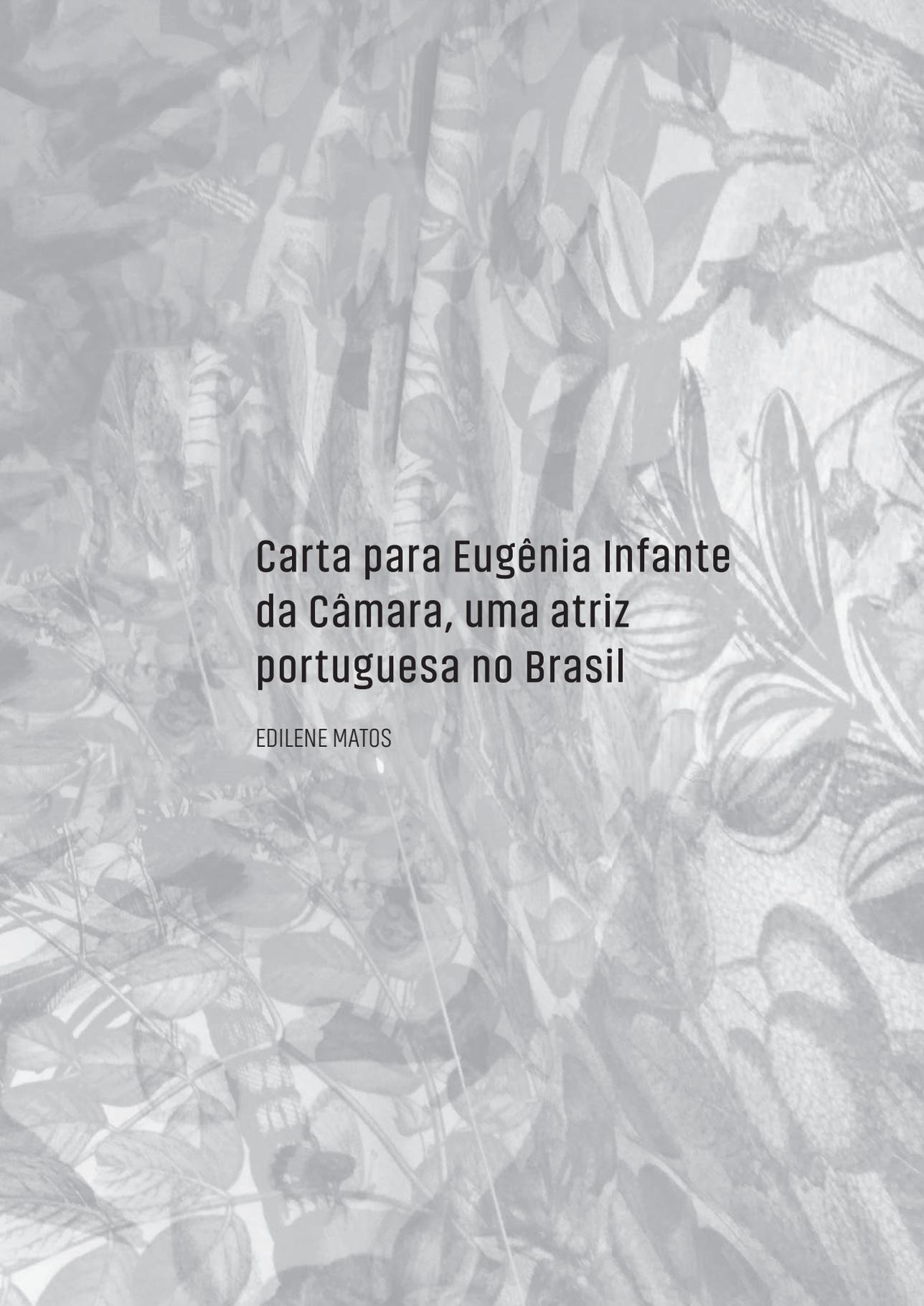
Essas questões estão sensivelmente presentes em *Era o Hotel Cambridge*. Por meio da desarticulação do próprio roteiro, da equipe subdividida em diferentes coletivos, das formas de narrativa, da atuação da direção, da dissolução da divisão entre personagens reais e ficcionais e, finalmente, por meio da fluidez entre as fronteiras de gênero, a película revela um uso diferenciado da linguagem. A desterritorialização na expressão autoral produz um movimento de diferentes intensidades, resultando em uma expressão estética potente. A partir das reflexões aqui presentes, podemos pensar que o processo coletivo de produção cinematográfica no país encontra-se em devir. Os imigrantes, os exilados, os refugiados, os nômades,

os sem-teto, os artistas questionadores de padrões estéticos paralisantes têm muito a dizer sobre a potência do coletivo. A obra cinematográfica investigada traz em seu corpo as marcas, os riscos da conjugação de múltiplas perspectivas. Ela dissemina, na contemporaneidade, uma espécie de recado dotado de afeto, sabedoria e luta. Traz acesa, no lume das imagens, o desejo de construção de um novo campo social, de uma nova modalidade de fazer artístico.

REFERÊNCIAS

- A CHAVE da Casa. Direção: Paschoal Samora e Stela Grisotti. Produção: Mixer. Brasil: Mixer, 2009. 1 DVD. (60 min).
- ABREU, N. C. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.
- ACNUR. *Dados sobre Refúgio no Brasil*. Brasília, DF, [201-]. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/dados-sobre-refugio-no-brasil/>. Acesso em: 19 dez. 2019.
- AGIER, M. *Aux bords du monde, les réfugiés*. Paris: Flammarion, 2002.
- BAUMAN, Z. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CAMUS, A. *Le Mythe de Sisyphe*. 69. ed. Paris: Gallimard, 1942. Disponível em: <http://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Le-mythe-de-sisyphe.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- ERA o Hotel Cambridge. Direção: Bruno Risas. Produção: Rui Pires, André Montenegro, Edgard Tenenbaum e Amiel Tenenbaum. Intérpretes: José Dumont, Carmen Silva, Isam Ahamad Issa e Guylain Mukendi. São Paulo: Aurora Filmes, 2016 (90 min).
- FUKS, J. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- GUIMARÃES, V. Contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 59-77, 2013.

- HAESBAERT, R. *O Mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- LA COMMUNE (Paris, 1871). Direção: Peter Watkins. Produção: 13 Production. França: 13 Production, 2000. 1 DVD. (345 min).
- LADDAGA, R. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LÉPINE, C. Entretien avec Eliane Caffé, réalisatrice de “Era o hotel Cambridge”. *Mediapart*, Paris, 11 maio 2017. Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-damerique-latine-et-plus-encore/article/110517/entretien-avec-eliane-caffe-realisatrice-de-era-o-hotel-camb>. Acesso em: 23 jun. 2018.
- NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- PELBART, P. P. *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa?. In: LINS, D. (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense, 2007. p. 126-140.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

A detailed botanical illustration in a muted, monochromatic green and grey palette. The background is filled with various types of leaves, some with prominent veins, and several seed pods or fruits, some of which are striped. The overall style is reminiscent of a scientific or historical botanical plate.

Carta para Eugênia Infante da Câmara, uma atriz portuguesa no Brasil

EDILENE MATOS

Carta para Eugênia Infante da Câmara, uma atriz portuguesa no Brasil

EDILENE MATOS

EUGÊNIA

*Não te darei
Amor,
Profundas (m)águas.
Mas indomada
Paixão,
Oceano de lavas.
Não te direi
Sou tua,
Porque minto.
Só em mim,
mesma
Pressinto,
O êxtase de pisar
No risco que divide.
Tumulto é minha voz,
Cintilando, nos palcos.
– Minha voz, que é tua voz.
Cicuta é meu veneno,
Meu perfume, absinto.
Adeus, para sempre,
Adeus.
No cálice a última gota.
O mais é precipício*

Myriam Fraga

Querida Eugênia.

Tantas vezes quis falar com você, quis dizer-lhe da minha reserva quanto ao tratamento que muitos biógrafos de Castro Alves lhe deram, aquele de uma mulher bonita e voluntariosa e que teria fragilizado o poeta.

Com sua permissão, Eugênia, vou revisitar um pouco sua trajetória. E assim começo: “Ela era lusa e linda”,¹ assim escreveu, uma vez, um poeta e nasceu, a 9 de abril de 1837, num domingo de primavera, numa casa em que as boninas se espalhavam em jardim, naquela Lisboa em que as ruas, “ao anoitecer,/ há tal soturnidade, há tal melancolia/ que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia/ despertam-(me) um desejo absurdo de sofrer”,² cidade que tem aos pés a majestade do Tejo, filha de Joaquim Infante da Câmara e Ludovina Infante da Câmara, descendentes de nobres famílias, conforme manuscrito localizado por Norlândio Meirelles no Arquivo da Cúria Metropolitana, do Rio de Janeiro, constante do maço nº 31, folhas 9, 10, 11 e 12, embora haja “rumores” não confirmados de que você descendia de um nobre com uma serviçal francesa. Mais uma desconsideração também com a “mulher francesa”, estereotipada como mulher leviana e sensual, tão somente disposta aos prazeres.

Você, Eugênia, revelou desde cedo um talento incomum e declamava, com graça e perfeição, poetas franceses, espanhóis e portugueses. E isso por conta de ter recebido uma esmerada educação social e literária, o que a deixou apta, portanto, a ensinar essas lições aos admiradores e discípulos, sobretudo no Brasil, país que adotou como sua segunda pátria.

Com forte personalidade, você dirigiu-se, desacompanhada, em 1852, então com apenas 15 anos, ao Teatro do Ginásio para fazer um teste diante do empresário Santos Pitorra. O ousado gesto ao lado do seu talento fez-lhe conquistar o lugar de atriz. Daí por diante, não mais parou a carreira artística, desenvolvida ao lado da de poeta e tradutora. Ainda em plena

1 Trata-se do primeiro verso da 12ª estrofe do poema “Castro Alves – Vidinha”, de Jorge de Lima: “Ela era lusa e linda/ele Castro era baiano/ mas o amor que o dominava/ia além do amor humano,/ amor pela liberdade,/forte amor, amor tirano”.

2 Excerto de “O sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde.

adolescência, nesse mesmo ano de 1852, imediatamente após esse teste, você fez sua estreia em público com uma récita contendo uma comédia em três atos, *Eram elas*, e uma farsa em um ato, *A parteira e o dentista*. De Lisboa, você foi para o Porto e lá, no Teatro São João, fez novas apresentações.

Sei, Eugênia, o quanto batalhou para ter publicado o seu primeiro livro de versos, *Esboços poéticos*, de 102 páginas, edição da Tipografia de Sebastião José Pereira, Praça de Santa Teresa, nº 28 a 30, na cidade do Porto.

Tive a oportunidade de tocar um exemplar desse seu livro e dele fazer uma leitura na Biblioteca Nacional de Lisboa. Seus poemas, brotados do coração, revelam uma rica sensibilidade, como também lucidez no tocante à profissão de atriz, norteadas por exigências, máscaras, sacrifício, dedicação e talento.

No arquivo de suas histórias, encontrei escritores e jornalistas que, motivados por sua performance da atriz, dedicaram-lhe crônicas, a exemplo de Camilo Castelo Branco, que, na sua coluna para o jornal *O Nacional*, a chama de tradutora exímia e poetisa de bonitos versos, além de uma grande atriz, apropriada para papéis de paixão e travessuras. Aqui, no Brasil, o Bruxo do Cosme Velho, Machado de Assis, após tê-la visto como atriz na peça *Abel e Caim*, de Antonio Mendes Leal, no papel da Baronesa de Almourol, escreve loas ao seu desempenho na revista *O Espelho*, de 1859.

“Abro um pequí eno parêntese”, pois quero contar a repercussão de seu trabalho, agora como personagem, há quase 100 anos de sua atuação, um testemunho de sua forte presença. Em 1947, o cineasta português Leitão de Barros começou a pensar e realizar o filme *Vendaval maravilhoso*, coprodução de Portugal e do Brasil, com argumento de Joracy Camargo, José Osório de Oliveira e o próprio Leitão de Barros. Amália Rodrigues foi convidada pelo cineasta para interpretá-la no filme por entender na fadista e atriz uma personalidade dramática singular, imprimindo-lhe grande densidade humana. Esse filme, querida Eugênia, teve sua estreia no Art-São Paulo, em 5 de dezembro de 1949; em Batalha (Porto), em 21 de dezembro de 1949; em Tivoli (Lisboa), em 26 de dezembro de 1949. O filme, em preto e branco, com 140 minutos, apresenta uma personagem ousada e boêmia.

Contratada pelo Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, você chegou ao Brasil em outubro de 1859, de onde nunca mais saiu.

Inquieta, você muito se movimentou por várias cidades brasileiras e, em 1864, esteve em Fortaleza, onde se deu a publicação, pela Tipografia Constitucional, do livro *Segredos d'alma*, em cuja capa a lira e a trompa se interseccionam entre louros. Esse livro reuniu os poemas de *Esboços poéticos*, acrescentando-lhe 19 poesias, algumas de sua própria lavra e outras que foram feitas em sua homenagem, entre 1860 e 1864, destacando-se as de Fagundes Varela, Vitoriano Palhares, Emílio Zaluar e Antonio Manuel dos Reis. Na própria capa do livro, se lê: “nova edição, seguida de uma collecção de várias poesias dedicadas à mesma actriz durante as suas viagens no Império do Brasil”. Esse livro teve uma segunda edição, em 1989, pela Editora Pannartz, de São Paulo, com apresentação do pesquisador Norlândio Meirelles – que enriqueceu esta nova edição com suas poesias, Eugênia, encontradas em publicações de jornais a época –, tendo na capa seu retrato em desenho a bico de pena por Biaggio Mazzeo.

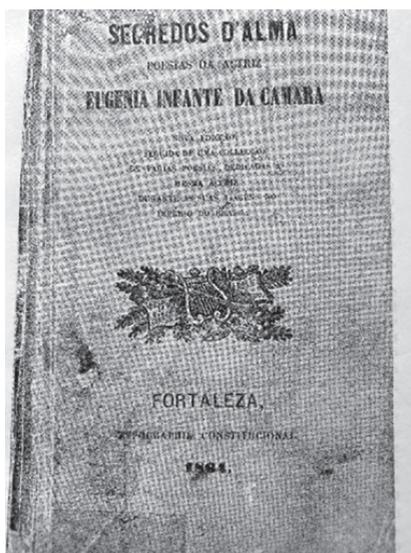
Figura 1: Eugênia Infante da Câmara, em bico de pena, por Biaggio Mazzeo



Fonte: adaptado de Câmara (1989).³

3 Capa do livro *Segredos d'alma*.

Figura 2: Capa do livro *Segredos d'alma*, de Eugênia Câmara



Fonte: adaptado de Câmara (1864).

Eugênia, confesso-lhe que, entrando agora num espaço fluido, consigo ouvir os sons da polca “Eugênia”, do músico alagoano Marcelino Cleto Ribeiro, e o xote “Eugênia”, de José Vicente da Costa Bastos. Mas também ouço o fado de Eugênia na singular interpretação de Amália Rodrigues. Embalada por essas músicas, sigo na composição desta carta, construindo você como singular personagem no meu imaginário.

Lá está: nem bonita nem feia, alta e *fausse maigre*, com movimentos harmoniosos nas ancas, um andar de equilíbrio perfeito, uma grande inquietação no olhar, olhos suplicantes de paixão e glória, olhos que seduzem e magnetizam. E ouço a sua voz doce, com acentuado sotaque português, dividindo serenamente as sílabas roucas das palavras. Quer as luzes da ribalta, quer os aplausos dos fãs, mas quer também a suave harmonia de um poema bem feito, um peito amigo para sufocar mágoas e decepções.

Mas não quero aqui me referir somente a uma de suas faces, como uma mulher alta, clara, de olhos rasgados a estremecer o sangue do poeta Castro Alves, a palpitar os nervos do adolescente Narciso sertanejo:

[...]
Mulher! Mulher! Aqui tudo é volúpia:
A brisa morna, a sombra do arvoredado,
A linfa clara, que murmura a medo,
A luz que abraça a flor e o céu ao mar.
Ó princesa, a razão já se me perde,
És a sereia da encantada Sila.
Anjo, que transformaste-te em Dalila,
Sansão de novo te quisera amar!⁴
[...]
(ALVES, 1966, p. 110)

Figura 3: Eugênia da Câmara



Fonte: adaptado de Mascarenhas (1997).⁵

-
- 4 Sexta estrofe do poema “O vôo do gênio”, de Castro Alves, datado de maio de 1866 e incluído nas *Espumas flutuantes*, na *Obra Completa* (1966), 2^a edição, de Castro Alves, p. 110.
- 5 Foto reproduzida a partir de documentos de Mário Cravo Neto.

Ah, Eugênia, imagino aquele dia em que o poeta Castro Alves teria visto você pela primeira vez no Recife, no palco do Teatro Santa Isabel. Ele era então um jovem de 18 anos incompletos, de gestos ousados e olhar sedutor, uma chama de brilho que lhe iluminava o bonito rosto. Esse rapaz, recém-saído da adolescência, de acentuada beleza física, tremia ao rugir da seda de sua saia rodada, quando você saía do teatro ou transitava pelos espaços do Santa Isabel, onde, em um dos seus salões, se reunia a comissão de redação do Grêmio Jurídico da Faculdade de Direito, de que o poeta fazia parte. As circunstâncias dessas reuniões tornaram possíveis amiúdes encontros entre os dois. E aconteceu uma grande paixão entre um poeta do sertão baiano, ainda muito novo, e uma mulher, já iniciada na maternidade – tinha uma filha, Emília –, de alvos seios à mostra, admirada e invejada, voluntariosa e ativa, dez anos mais velha e vinda d'além mar...

Creio ter sido, sim, Eugênia, uma ligação amorosa e pedagógica, uma paixão entre dois temperamentos ardentes e voluptuosos. Você, atriz, teria à mão, a seus pés e no seu leito o trovador, que a defenderia no teatro, na poesia e nos jornais. Foi por você que fez um protesto contra o empresário do Teatro Santa Isabel, pois não se conformava que lhe fossem atribuídos papéis secundários. Para você, faria belos poemas; para você, escreveria *Gonzaga ou A Revolução de Minas* – que foi levado à cena pela primeira vez no dia 7 de setembro de 1867, no Teatro São João, na Bahia –, com o objetivo de vê-la brilhar no papel de Marília.

“Astro rutilante do céu da cena com o seu satélite” – assim *A Bahia Ilustrada*, de 23 de junho de 1867, anunciava a chegada do casal, que se hospedou no Hotel Figueiredo, e não no Solar da Boa Vista, residência da família do poeta, como pretendem alguns biógrafos.

Vaidosa, você, de braços dados com o seu poeta, percorria as ruas da Bahia e subia e descia a Ladeira da Conceição, deslumbrada com aquele espetáculo da natureza – a baía se espalhando sobre um golfo do mais nítido azul. Ali, no alto da praça, chorou, emocionada, ao ver o seu poeta ovacionado e carregado pelo povo da terra.

Figura 4: Teatro São João da Bahia



Fonte: adaptado de Mascarenhas (1997).⁶

A vida de andarilho do artista, porém, não permite assentamento. E lá se foram você e Castro Alves para São Paulo cumprir novos compromissos profissionais, passando alguns dias pelo Rio de Janeiro. Num ato de coragem e amor, Eugênia, você tudo abandonara para seguir, por determinado momento, o seu poeta. Vendera joias, peças valiosas e outros bens, afinal Castro Alves, poeta e estudante, vivia de mesada enviada pela família.

Fazia sucesso em São Paulo, mas começaram os desentendimentos do casal, ora por ciúmes – de um e outro lado –, ora por diferentes perspectivas de vida. Os dois, astros brilhantes, tinham adoradores. Um era o poeta e o orador da Academia do Largo de São Francisco; a outra, atriz aplaudida nos palcos. Mas o amor não acabara, ao que entendo. Sei que você visitou

6 Foto reproduzida a partir de documentos de Mário Cravo Neto.

o poeta quando foi acidentado com um tiro no pé. Entendesse o poeta, insistia você! O que queria, pois, era uma vida com mais segurança e mais liberdade, que ele não podia dar, sonhador que era de motivadas utopias.

Mas você, Eugênia, também empresária, criara a sua própria companhia teatral e precisava arregaçar as mangas. Considerando que a ação é impossível sem a ideia e a ideia inútil sem a ação, você, cara atriz, quis expor o pensamento que anima os atos, não somente como uma mulher que se submetia aos ditados de um conceito patriarcal que designa uma forma de organização social, jurídica e econômica sustentada na autoridade do homem. Você enfrentou a opressão e a injustiça a que são submetidas as mulheres enquanto grupo social. Assim, você assumiu a dianteira de várias situações, tentando uma independência econômica, assumindo o controle de seu corpo e de sua sexualidade, sua condição de fêmea. E ainda tinha a responsabilidade da criação de uma filha.

Durante mais de 20 anos, você atuou como atriz de teatro, interpretando papéis masculinos, femininos e infantis, cantando, declamando e tocando peças musicais. Essa sua profissão inspirou-lhe o poema “A atriz”, um dos pungentes poemas de seu livro *Segredos d’alma*, já referido:

Atriz: que triste missão,
É a tua cara na terra!...
Quantas vezes há na dor,
A tua vida as encerra!
[...]
Ou na cena, ou fora d’ela,
Tudo mentira... ilusão!
És atriz!... e como tal
Não deves ter coração!
Se o tiveres deve ser falso,
Pronto sempre à mutação.
[...]
(CÂMARA, 1989, p. 51)

Musa maior de Castro Alves, tradutora de importantes peças, poeta, atriz que “bouleversou” o teatro e a sociedade conservadora dos meados

do século passado, mulher lúcida e revolucionária, é quase sempre tratada pelos historiadores como uma mulher vulgaríssima, uma aventureira que desestruturou o poeta e causou-lhe definitivo sofrimento. Suposições de mentes preconceituosas, comentários malévolos e, por isso, descartáveis.

O palco, espaço da poética e da performance, se confunde com a vida: eis uma verdade que se inscreve ao longo de toda a sua trajetória. Em decorrência de tal fusão/confusão, você, atriz-poeta, se insinua em seus gestos e em seus poemas, ao mesmo tempo em que se projeta para além e acima deles.

A linguagem do corpo foi usada por você como arma de grande eficácia para provocar emoções, fascinar e comover o público, para dominar e controlar pelo poder hipnótico do verbo. Suas apresentações eram valorizadas mais ainda por sua habilidade mímica, pela gestualidade estudada, pela expressão corporal exaustivamente ensaiada.

Toda obra de arte, como é sabido, mesmo quando assume a história como um de seus temas, acaba por pairar acima da história e da vida humana, por força de sua índole ficcionalizante. Você, atriz e poeta, não fugiu à regra; com arrogância e talento, revolucionou a realidade ao transformar a vida em poesia, a história em ficção.

Na sua poética escritural e corporal, Eugênia, uma lâmina de prata muito fina, um punhal afiado, executa a tarefa de redução ou ampliação da realidade, num movimento de vaivém. E a lâmina cortante e sutil do verbo, manejada pelas hábeis mãos e/ou pela voz dessa atriz/poeta, faz sua obra escapar da história e projetar-se no futuro.

Ao romper as fronteiras ou reduzir as limitações do idioma, da sincronia, da individualidade, o poeta tenta alcançar o ilimitado através de uma peregrinação incessante pelo ato criativo. No grande conflito instalado no espaço sem fronteiras do fazer poético, em que nem se esconde a loucura, nem se a exerce totalmente, o poeta define-se como um mago que, através da palavra, transforma a realidade e seu próprio ser, autorreferenciando-se e engrandecendo-se. Assim aconteceu com você, Eugênia Câmara, que, na sua obra de poeta, de tradutora, de atriz, buscou confrontar a imagem de musa e, criticamente, denunciou a marginalização imposta à mulher.

Você trouxe, por exemplo, em seus versos, a energia do corpo feminino ao falar de seus anseios, rompendo com a timidez que escondia um mero beijo em diversas metáforas. Seus versos explicitavam claramente o desejo como um motivo concreto para viver.

Em você, Eugênia, não havia apaziguamento; era a pura energia da sedução que se exprimia, sedução que implicava até a doação do seu corpo à energia criadora da encenação, da escritura, daí o corpo no *corpus*. A obra é também um corpo, e não uma abstração da realidade. E o corpo de sua obra poético-performática foi igualmente sedutor ao seu corpo mesmo de poeta/atriz, instaurando um novo espaço de sedução – artesanaria da escrita e vibração da voz: letra/mão/olho & voz/boca/ouvido.

Aqui, o poema “Adeus”, escolhido para figurar ao lado do outro adeus, aquele do poeta Castro Alves. No “Adeus” de Eugênia, um canto de amor:

E eu levo na hora extrema
A tua pálida imagem
Gravada dentro em minh'alma
Como celeste miragem!
[...]
Adeus! Se um dia o destino
Nos fizer ainda encontrar
Como irmã ou como amante
Sempre! Sempre! Me hás de achar.
(CÂMARA, 1989, p. 89)

Você parece ter compreendido o gesto final de reconciliação, já num plano superior de sentimentos, ao responder ao adeus extremo do poeta: “Não quero mais teu amor! Porém minh'alma/ Aqui, além, mais longe, é sempre tua”. (CÂMARA. 1989, p. 89)

Sei, cara atriz, que o adeus de Castro Alves apresenta uma admirável síntese do tema romântico do amor como sentimento vital, bem supremo cuja ausência torna o viver impossível. Amar = viver. A negação desse sentimento equivale à negação da vida.

Como uma atriz comprometida com o teatro, você voltou para o Rio de Janeiro, onde se casou, dois anos após a morte de Castro Alves, com o regente da orquestra da Fênix Dramática, Antonio de Assis Osternold. Sei, Eugênia, que sua morte se deu no Rio de Janeiro, em maio de 1874, vitimada por uma encefalite e que você foi sepultada no Cemitério de São João Batista.

Quando o pano descia, Eugênia, certamente seu pensamento voava até a imagem de seu sedutor poeta montado no alazão richelieu, vestindo a capa espanhola preta, cabelos ao vento, cavalgando mar e terra, e via, orgulhosa, a pata do cavalo pousar na estrela de mais alto brilho. Luz e trevas. Assim, chegaria ao final da peça. E a seguir, só a fabulação do silêncio. Ou a voz de Amália Rodrigues cantando o fado “Eugênia Câmara”, evocação de um amor infeliz, tema tão adequado ao ritmo do fado e à voz de Amália:

Figura 5: Amália Rodrigues como Eugênia Câmara para o filme *Vendaval maravilhoso*



Fonte: adaptado de Acervo... (1989).

Amar é ter alegria
Nem o mundo existiria
Não existindo esse bem
Quem não amar, não é nada
Como é bom ser adorada
Como é bom gostar de alguém!

Mas se o amor, feito mágoa
Se desfaz em gota d'água
Pouco a pouco fica o mar!
E depois, o mar desfeito
Batendo de encontro ao peito
Põe a alma a soluçar!

A vida é toda desejos
Marcam-se os dias com beijos
Quem não amou, não viveu!
Só quem perde um grande amor
É que sabe dar valor
A todo bem que perdeu!

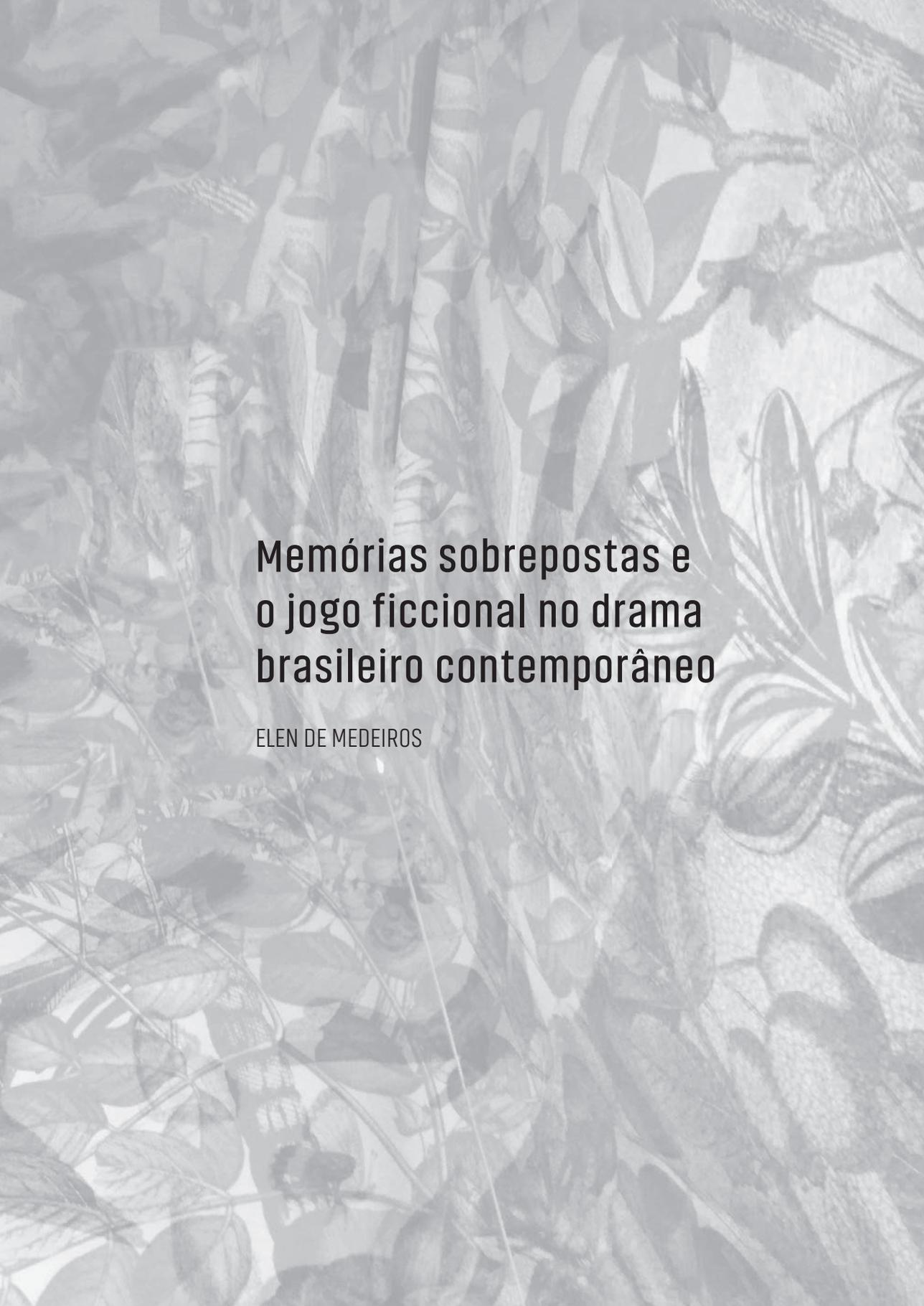
Mas se houver uma traição
Mata o próprio coração
O amor que viu nascer
Nessa dor que nos tortura
Antes morrer de amargura
Que amargurada viver!⁷
(AMÁLIA..., 2011)

Com desculpas por ter ousado revelar um pouco de sua trajetória como atriz, poeta e mulher, além de ter vasculhado seus arquivos, termino esta carta com muitos aplausos para seu talento e sua coragem.

7 Composição: Pereira Coelho e Raul Ferrão.

REFERÊNCIAS

- ACERVO Amália no cinema. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.
- ALMEIDA, N. M. Eugênia Câmara: musa total. *A Tarde*, Salvador, 15 mar. 1997. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130510082539/http://www.revista.agulha.nom.br/calves26.html>. Acesso em: 25 set. 2020.
- AMÁLIA Rodrigues-Fado eugénia câmara. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal fadistasaudade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOg6zSXEXQo>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- ALVES, C. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1966.
- CÂMARA, E. *Segredos d'alma*. Fortaleza: Tipografia Constitucional, 1864.
- CÂMARA, E. *Segredos d'alma*. São Paulo: Editora Pannartz, 1989.
- FRAGA, M. Eugênia. In: FRAGA, M. *Poesia reunida*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008. p. 440.
- LIMA, J. *Castro Alves: vidinha*. Rio de Janeiro: Cadernos Mira Coeli, 1952.
- MASCARENHAS, M. G. (org.). *Castro Alves*. São Paulo: Nova Terra: Comunicações/Odebrecht, 1997.
- MATOS, E. *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2001.
- SOUZA, B. Eugênia Câmara. *Revista Contraponto*, Recife, n. 12. 1950.
- VERDE, C. O sentimento dum ocidental. In: POESIA Completa. Lisboa: D. Quixote, 2001. p. 123.



**Memórias sobrepostas e
o jogo ficcional no drama
brasileiro contemporâneo**

ELEN DE MEDEIROS

Memórias sobrepostas e o jogo ficcional no drama brasileiro contemporâneo

ELEN DE MEDEIROS

Tout se passe au meme moment¹

Três tempos narrativos, três camadas de ações sobrepostas: 1938, 1979 e 2011. Nos três momentos, os títulos são indicativos do eixo sobre o que a memória se construirá: “futuros soterrados”, “presentes inventados” e “passados colecionados”, respectivamente. *O jardim*, dramaturgia de Leonardo Moreira escrita em processo colaborativo para o espetáculo da Cia Hiato, estreou em 2011 em São Paulo.² Na versão publicada da dramaturgia, são dados alguns elementos de compreensão da cena que procuram propiciar uma aproximação do leitor com o espaço cênico, ao dimensionar a pluralidade da ação dramática no espaço imaginado do palco: “Aqui o texto está registrado para reforçar os cruzamentos e simultaneidades entre os três tempos ficcionais”. (MOREIRA, 2012, p. 3) A sobreposição textual dos três

1 Frase dita por Luciana, que abre a narrativa de 1979 da peça *O jardim*: “Tudo se passa ao mesmo tempo”.

2 Para ter acesso à ficha técnica do espetáculo, ver o *site* da companhia: www.ciahiato.com.br.

tempos também tem em vista a recomposição da efemeridade espetacular, registrando as movimentações entre os três espaços em que foi dividido o palco. Assim, ao ler a dramaturgia textual, podemos remontar – ao menos parcial e imaginativamente – o que foi a dramaturgia cênica de *O jardim*. E muito embora reconheçamos as particularidades desse texto e essa tentativa de aliá-lo a uma perspectiva do que foi cenicamente, aqui ele será tratado como literatura dramática, considerando e identificando seu formato textual e dramático.

Embora o autor diga que se trata da mesma história, “três tempos de uma mesma história se sobrepõem” (MOREIRA, 2012, p. 3), não é: são três histórias que repetem os personagens em três momentos diferentes da vida, sobrepondo memórias e narrativas. Se Thiago é o jovem à beira do divórcio em 1938. Ele aparece em 2011 apenas na memória marcada dos objetos; sua história, no entanto, se perpetua justamente por meio do que é o mais inanimado – a máquina de escrever, as caixas, o casaco, as taças, as fitas VHS, em cruzamento com a narrativa de 1979 e 1938. É nesse bailado temporal e justaposto de memórias que as ações transcorrem, cada uma do seu modo, intercaladas, mas independentes. O elemento presente que une os três tempos é o jardim da casa: o que ele carrega de histórias e de memórias, de expectativas e de desilusões. Se em 2011 o jardim está seco, em 1938 ele está apenas florescendo e, em 1979, surge abandonado. E em todos os momentos, o que alinha as três narrativas e os três tempos é a permanência da memória de Thiago. Para isso, a dramaturgia é dividida em dez cenas, mas apenas nove são repetidas nos três tempos: a última cena, denominada justamente de “no jardim”, só aparece no último momento da peça, em que as divisões – de caixa de papelão e temporal – do palco são desfeitas e o tempo torna-se um só.

Em cada fase da memória exposta, as personagens têm os nomes dos próprios atores, com a única exceção para Thiago velho, que foi representado por Edison Simão. Nesse ponto, se cruzam as duas questões deste texto: de um lado, um pretense vínculo com a “realidade” ao utilizar os nomes reais dos atores; de outro, a memória em camadas sobrepostas, que conduzem à ficcionalização a camada de “realidade” do texto.

Enquanto Maria Amélia e Luciana, em 1979, cuidam de Thiago velho e realizam sua festa de aniversário adiantada, antes de enviá-lo para um asilo de idosos, Thiago velho se lembra daquele mesmo dia – 22 de agosto – em 1938, quando Thiago e Fernanda se separaram depois de cinco anos e oito meses de casamento – e, durante aquela última conversa, passaram em revista sua história, recheada de mágoas e ressentimentos. Em 2011, por sua vez, também em 22 de agosto, Aline, filha de Maria Amélia, e a agregada Paula fazem uma festa de despedida – do casarão, do jardim seco e das memórias deixadas – após o recente falecimento da mãe: elas estão sendo despejadas do casarão após uma família de poloneses reivindicar a propriedade. Fernanda era polonesa. Antes de saírem, no entanto, resolvem gravar um vídeo, já que se “sobrevive nas coisas que sobram”.

Você sobrevive nas coisas que sobram³

Caixas, uma máquina de escrever Remington, uma caixa de fotografias, taças, a blusa de Thiago, o jardim. Os elementos dispostos e reiteradamente recuperados ao longo da dramaturgia são os responsáveis por construir as camadas de memória e narrativa da peça, além de estabelecer a relação entre os três tempos, pontuando, dessa forma, a carga memorialística de cada objeto e o discurso narrativo que cada um pode adquirir – e que vai conseguir articular com o outro as pontas do simbólico e da efabulação que cada objeto contém. Para melhor estabelecer essas imbricadas relações, partimos aqui das reflexões de Paul Ricoeur sobre a mimese para elaborar uma percepção entre tais objetos e a construção da narrativa em *O jardim*.

No estudo desenvolvido por Ricoeur em *Tempo e narrativa*, a questão do tempo é crucial para suas reflexões, sobretudo na relação que o tempo estabelece com a narrativa, e isso se articula na construção das identidades narrativas – histórica e ficcional.⁴ Mais precisamente sobre os conceitos

3 Frase dita por Paula em 2011 – “Passados colecionados”.

4 Esta é a tese fundamental dos três tomos que compõem essa obra. Por toda sua complexidade, não é possível resumi-la e, ao menos neste momento, isso escapa aos nossos objetivos mais pragmáticos.

que nos interessam diretamente, no tomo I, o filósofo se dedica à definição da mimese na constituição da identidade narrativa, dividindo-a em três: mimese I, mimese II e mimese III.

O que nos interessa, inicialmente, na obra ricoeuriana é a relação intrínseca entre narrativa e experiência humana, sobre a qual ele vai relacionar a sua tríplice mimese. Como eixo de reflexão, ele afirma:

[...] existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental. [...] *o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal.* (RICOEUR, 2019, p. 93, grifo do autor)

Em seguida, ele coloca então o foco na composição das três formas de mimese e elenca a segunda como a mais importante para sua tese: “[...] o próprio sentido da operação da configuração constitutiva da tessitura da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo de *mimese I* e *mimese III* e que constituem o antes e o depois de *mimese II*”. (RICOEUR, 2019, p. 94) Ou seja, a mimese II é, na constituição da tríplice mimese, aquela que constitui a literariedade da obra literária em si. Nesse sentido, o tempo seria entendido como aquele prefigurado, configurado e refigurado. Assim, o elemento simbólico da mimese I se articula a um tempo prefigurado, que assume uma dimensão configurada na constituição da narrativa em si na mimese II e se transforma num tempo refigurado na mimese III a partir da recepção que sofre. “*Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado*”. (RICOEUR, 2019, p. 95, grifo do autor)

De forma bastante sintética, a mimese I seria constituída por uma ação simbólica anterior à elaboração da narrativa em si, articulando uma textura e símbolos interpretantes, o que fornece um contexto de descrição. A composição da intriga, portanto, está embasada em uma pré-compreensão do mundo da ação. E as ações, afirma Ricoeur, implicam objetivos e remetem a motivos. Agir pressupõe a relação com o outro, e, nesse sentido,

essa interação pode ser uma cooperação, uma competição ou uma luta. É assim que “o mesmo gesto de levantar o braço pode, segundo o contexto, ser compreendido *como* maneira de saudar, chamar um táxi, ou de votar”. (RICOEUR, 2019, p. 102) Ou seja, antes de se tornarem narrativas – ou gestos interpretados –, eles são carregados de significados que fornecem os significantes prévios. Trata-se de uma pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, sobre a qual “se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária”. (RICOEUR, 2019, p. 112)

A mimese II, ponto importante para toda sua hermenêutica, é “o reino do *como-se*”, ou ainda da narrativa (de ficção e histórica)⁵ – em termos ricoeurianos, da intriga. A função da mimese II é mediar, uma posição intermediária entre a carga simbólica dos gestos e ações pré-narrativos e a recepção e interpretação em si.

A intriga já exerce, em seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, mesmo fora desse campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais. (RICOEUR, 2019, p. 114)

A mediação realizada pela mimese II ocorre, segundo a hermenêutica de Ricoeur, por três motivos: primeiro, porque realiza a mediação entre acontecimentos e uma história tomada como um todo; segundo, articula em si a tríade fundamental – intriga, caracteres e pensamento – na junção de agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias etc.; por fim, realiza a mediação de caracteres temporais próprios: ela combina as dimensões temporais cronológicas e não cronológicas. Em termos mais objetivos, isso quer dizer que a mimese II é responsável por articular em sua constituição fabular uma série de elementos que vão compor o que costumemente chamamos de narrativa: personagens, tempo, fábula, desenvolvimento, intriga, desfecho – tudo a fim de compor uma composição mais ou menos

5 Composição ou configuração da narrativa assume, para Ricoeur, o sentido do *mythos* aristotélico, que a *Poética* define como “agenciamento dos fatos”.

orgânica entre todos esses elementos. Ou seja, a mimese II transforma os acontecimentos em história.

Sobretudo a mimese II exige como complemento um terceiro estágio, e ela é fundamentalmente mediação e base da mimese III: “[...] é de fato no ouvinte ou no leitor que se conclui o percurso da *mímesis*. [...] *mímesis* III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo ouvinte ou do leitor”. (RICOEUR, 2019, p. 123) Nesse terceiro momento da constituição da mimese é onde se encontra efetivamente a relação mais intrínseca com a experiência do outro, que “[...] se articula com o dinamismo próprio ao ato configurante, o prolonga e o conduz a seu termo”. (RICOEUR, 2019, p. 123)

A rigor, todo elemento ou fato cênico é constituinte da narrativa – mesmo o vazio ou o esvaziamento do espaço. Então, nesse sentido, se tomarmos os pressupostos de Ricoeur para a leitura do processo de construção da fábula no teatro, o palco e seus elementos – cenografia, figurino, atores, iluminação etc. – são elementos prefigurativos, que carregam em si uma carga simbólica e que, articulados entre si, configuram a narrativa propriamente dita, que será refigurada na recepção do espetáculo. Muito recentemente, tem-se atrelado tais potencialidades à noção alargada de dramaturgia. No entanto, o que nos interessa mormente é a prefiguração, a configuração e a refiguração ficcional dos elementos que unificam as memórias sobrepostas no texto dramático. Ou seja, um simples objeto que carrega consigo uma carga afetiva e memorialística e que perpassa os três tempos constituintes da ação cênica da peça ajuda a compor uma memória em camadas. “As ‘nossas coisas’ continuariam com passado. Como se retira o passado de uma ‘coisa nossa?’”, pergunta Thiago jovem. Que memória carrega uma máquina de escrever, uma blusa ou uma caixa de taças? Pois é justamente a partir da rememoração do significado de cada objeto que a narrativa se entrelaça entre os três tempos.

Fernanda abre a caixa de passados e começa a retirar objetos da caixa, coisas sem importância alguma – as quinquilharias do amor – e vai enumerando, emocionada – mas tentando ser prática.

[...]

Fernanda – Mechas de cabelo, bilhetes datilografados com a sua Remington, cartões-postais, roupas de momentos especiais, todas as nossas relíquias, nossa intimidade emaranha... (MOREIRA, 2012, p. 78)

Há um fio que acompanha os três tempos, os três espaços, marcado pelos vários elementos que vão sendo rememorados e retomados: objetos que ficam como registros de um tempo. Em 2011, Aline e Paula tiram das caixas as taças de cristal, a blusa de Thiago, a máquina de escrever Remington, as fotografias de várias épocas, mas também – e sobretudo – relembram como o jardim era outrora: “Um jardim tão lindo, com cerejeiras, azaleias, uma mangueira enorme, mas que hoje está abandonado, tem plantinha que nem nasce mais”. (MOREIRA, 2012, p. 93) Em 1979, Maria Amélia tira de Thiago velho a mesma blusa que Thiago ganha de aniversário de Fernanda em 1938 e que Paula, em 2011, veste depois de encontrá-la guardada numa das caixas.

Paula fica sozinha, olhando para o gesso. Organiza algumas caixas. Guarda todos os objetos de volta na nas caixas. Mexe em algumas, abre, retira um casaco (o mesmo casaco que Thiago usa e que foi retirado de Thiago velho) de uma caixa, acha lindo, hesita, olha para Aline, mas logo o veste. Fica vestida com o casaco, olhando para a câmera. Sorri. Muito. (MOREIRA, 2012, p. 105, grifo nosso)

E se, no presente cheio de passados colecionados, Paula encontra a máquina de escrever Remington, ela serviu para os bilhetes de Thiago para Fernanda no passado repleto de futuros soterrados e marca, para Maria Amélia e Luciana, a presença carregada de lembranças do pai antes de sua ida para o asilo. Ou então as taças, presentes de casamento para Fernanda e Thiago, que são usadas por Paula na festa de despedida do casarão em que, ao mesmo tempo, relembra que foram usadas em uma festa muito chique por Luciana:

Paula – Teve uma festa que ela fez aqui que foi muito chique. É a coisa mais linda que eu consigo lembrar. Tinha muita gente, eu falei que ficava até o final, para ajudar a limpar depois. Eles usaram as taças

chiquérrimas. E mandaram alugar mais. Veio uma amiga da Dona Luciana, que fazia novela... (MOREIRA, 2012, p. 101, grifo nosso)

Pouco a pouco, a peça vai fomentando que os objetos, todos por si só com cargas simbólicas prefiguradas, assumam papel predefinido na formulação da narrativa, sendo pouco a pouco, a cada movimento de cena, configurados conforme o tempo a que pertencem, passando ao outro tempo e acumulando em si as camadas de significado e de memória. Isso, no entanto, acontece em mosaico e só se completa quando passamos pelos três tempos: os sentidos vão sendo refigurados à medida que o leitor/espectador passa pelas divisões da dramaturgia/da cena: pelos “futuros soterrados”, pelos “presentes inventados” e pelos “passados colecionados”. Ou seja, apenas em um único tempo, o objeto permanece num estágio de prefiguração, sem compor ao leitor/espectador sentidos aprofundados. À medida que o espetáculo avança, é possível justapor os fatos entre os tempos dispostos e vai-se construindo a narrativa justamente a partir da configuração de sentidos dos vários objetos apontados na cena.

Ocorrem, a partir da nona cena, uma confluência e uma aceleração das situações, culminando tudo para o dia 22 de agosto – 1938, 1979 e 2011 –, às seis horas da tarde. Nesse momento, então, dá se início à desintegração dos tempos, à unificação das memórias em uma só, em um movimento denominado “no jardim”.

No jardim⁶

Aline (*mostrando o relicário de objetos*) – Só de olhar para as coisas, é como se você voltasse a uma época feliz, em que o gramado era verde, em que essas paredes não eram ruínas, em que você podia chamar esse jardim de ‘seu’, sem esses poloneses. (MOREIRA, 2012, p. 81, grifo nosso)

6 Título da décima cena da dramaturgia.

A peça da Cia Hiato faz referência direta a Anton Tchekhov, mais especificamente à peça *O jardim das cerejeiras*, escrita entre os anos 1903 e 1904, e àquilo que a dramaturgia do russo provoca na estrutura dramática, esse constante rememorar do passado e a imobilidade diante do presente e do futuro. Na dramaturgia tchekhoviana, o passado é uma constante, impedindo que suas personagens realizem ações – no sentido dramático do termo –, e o presente é marcado por uma constante situação de imobilidade e inação. Na peça em específico, a família aristocrática está em vias de perder a propriedade de Liubov Andreievna Raniesvskaia e, diante da impossibilidade de escapar da bancarrota, apega-se ao passado e ao jardim de cerejeiras da propriedade, símbolo da prosperidade de outrora:

Liubov Andreievna (*olha pela janela*): Oh, minha infância, minha pureza! Eu dormia neste quarto, daqui olhava o jardim. Toda manhã a felicidade acordava junto comigo, e o jardim continua igualzinho ao que era, não mudou nada! (*Rindo de alegria*) É tão majestosamente branco! Meu querido jardim! Nem o outono desbotado nem o inverno gelado conseguem maltratá-lo, você está jovem de novo e feliz, e não foi abandonado pelos anjos celestiais... Meu Deus, se pudesse ainda uma vez livrar os ombros dessa pesada pedra, se pudesse esquecer o passado! (TCHÉKHOV, 2003, p. 80, grifo nosso)

Em *O jardim*, as personagens também estão presas a um passado, e é a constante tentativa de rememoração de um tempo áureo que marca a inação das personagens e a impossibilidade de lidar tanto com o presente quanto com o futuro. As personagens ficam estáticas diante da memória e do objeto rememorado, lamentando o passado, que ficou para trás. Para isso, a peça intercala os passados de cada personagem para construir a dramaturgia em fragmentos de memórias, que são justapostos e encaixados – nem sempre num encaixe perfeito – formando o que Sarrazac chama de “drama rapsódico”.

Em *O futuro do drama* (2002), Sarrazac delinea os fundamentos gerais da sua teoria, que sofre leves alterações e ganha novos contornos ao longo de suas investigações, até chegar à *Poética do drama moderno*, publicada em

2012.⁷ Entre um e outro livro, a figura do rapsodo é basilar para as explicações e análises das obras dramáticas, quando se notam a exploração e o esgarçamento da forma dramática convencional realizada por diversos dramaturgos europeus. O que o autor francês chama de rapsodo é aquele que “junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir” (SARRAZAC, 2002, p. 37), responsável por compor uma obra em *patchwork*, por fragmentos, que marca a modernidade dramática. Nesse sentido, as convenções do gênero dramático não são negadas, mas exploradas a ponto de sofrer um transbordamento, causado pelo uso de elementos diversos, desde recursos épicos, líricos a documentários e depoimentos. Ao longo dos anos de pesquisa, essa figura será levemente redimensionada, alcançando posteriormente novos contornos:

Que voz é essa, de qualquer forma *a mais*, que se faz ouvir não *sobre*, mas antes *ao lado* das personagens? Não a do autor, no sentido *auctoritas*. A voz que se escuta em tantas e tantas peças modernas e contemporâneas, de Strindberg a Kane e Fosse, é uma voz inquieta, errática, imprevisível. E, com frequência, subversiva. Uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do *rapsodo*, que retorna, que se imiscui na ficção. [...] O rapsodo não preenche, nas obras dramáticas modernas e contemporâneas, essa mesma função distributiva da palavra? Invisível e, no entanto, onipresente, o rapsodo faz a cena com as personagens, ou até mesmo *conduz* a cena. (SARRAZAC, 2017, p. 257, grifo nosso)

Ou seja, o que antes não adquiria presença, mas era centrado na figura do autor, a função do rapsodo nessas novas análises ganha contorno de uma entidade onisciente que acompanha a ação dramática, colocando-se na contramão do que almeja a poética do drama convencional.

O caráter rapsódico da dramaturgia aqui em análise, que se constrói ao longo de toda a narrativa, vai se consolidar e assumir função específica na cena final, quando os tempos se invadem, reciprocamente, num

7 A tradução no Brasil, utilizada neste texto, foi publicada em 2017.

embaralhamento das memórias que se tornam, então, atemporais: “Todos os espaços se unem, não há mais divisões entre os espaços, os três tempos agora são uma só lembrança”. (MOREIRA, 2012, p. 108) Acontece, a partir desse momento, a sobreposição das memórias, quando Fernanda se encontra com Thiago velho, Aline tira a máquina de escrever das mãos de Luciana, Thiago e Thiago velho se sentam lado a lado e cantarolam uma canção francesa. Já não há mais divisões nem limites para o tempo rememorado, e aqueles elementos que são portadores de sentidos do passado são unificados em um mesmo espaço, intensificando o sentido em abismo que cada um possui e costurando a tessitura da estrutura dramática a partir, justamente, da configuração de seus sentidos naquele espaço-tempo único. Ou seja, os sentidos antes prefigurados cada qual em seu espaço e tempo ganham profundidade e maior articulação de configuração e refiguração quando colocados juntos na cena final. É quando, enfim, a memória se projeta tanto e de tal forma que perde todos os limiares divisórios e preestabelecidos. A máquina de escrever Remington que Thiago usava para escrever os bilhetes para Fernanda está agora nas mãos de Luciana, que ganhou como herança da memória de seu pai, mas é retirada à força por Aline, que a entrega para Paula como memória do tempo em que viveram no casamento.

O que importante frisar, neste momento, é que o caráter *patchwork*, esse mosaico que marca essa dramaturgia como rapsódica, resulta do fato de que ele é montado a partir das memórias e dos diversos elementos que vão ajudando a construir a narrativa, perpassados pelas experiências, expectativas e tempos distintos.

***Mise en abyme* ficcional**

Os nomes utilizados são dos atores da companhia: Paula, Maria Amélia, Aline, Luciana, Fernanda e Thiago. Quando Paula vai referenciar a tia, Luciana, observa que ela morreu em um acidente de barco – Bateau Mouche – no *réveillon* de 1989, junto com sua amiga, Yara Amaral, atriz famosa à época. Existe, ao menos como premissa dessa dramaturgia, um certo vínculo com os fatos do “real”, a aproximação com uma camada mais

próxima à realidade. No entanto, mesmo que isso seja explícito em alguns elementos dessa dramaturgia, isso é um fundo falso proposto na obra, que fica apenas nessa superfície textual. Isso porque, bem notadamente, a dramaturgia almeja aprofundar as camadas da ficcionalização com o jogo narrativo memorialístico, ao mesmo tempo em que também alude a referências do universo teatral ficcional – a exemplo das referências diretas à obra de Tchekhov.

A primeira mostra efetiva de que a peça propõe um jogo entre a realidade e a ficção está justamente na presença dessas referências externas: Luciana é atriz e fez uma peça, *O jardim das cerejeiras* ou *Les oiseaux*; ela também era amiga da Yara Amaral, conhecida atriz global da década de 1980; o trágico acidente com o Bateau Mouche na Baía da Guanabara no *réveillon* de 1989; os nomes dos atores são usados em cena. Efetivamente, muito embora tais informações possam ser verdadeiras – algumas são –, isso não garante que a realidade esteja em cena, já que sofre pelo processo de construção da narrativa e ficcionalização em algumas etapas ao longo do desenvolvimento da peça.

Vimos que, para Paul Ricoeur, a constituição da mimese se dá em três etapas que, articuladas entre si, compõem o próprio processo narrativo. Essa narrativa, para o filósofo, pode ser histórica ou ficcional. O que para nós chama a atenção, no entanto, é que essa narrativa será elaborada, em *O jardim*, única e exclusivamente a partir das memórias intercaladas e sobrepostas, promovendo uma narrativa memorialística em *mîse en abyme*, de memória dentro da memória. E esse *mîse en abyme* vai propiciar que os símbolos e seus sentidos sejam refigurados em várias camadas também, traçando o que é caráter da ficção, aquilo que vai propor – tal como a memória psíquica evoca – o caráter imaginativo do que acontece na cena.

Nesse sentido, se pensarmos nesse jogo entre a realidade e a ficção a partir da memória e se observarmos uma parte significativa das produções dramáticas contemporâneas, teremos aí uma seara de debates sobre as camadas de ficcionalização por meio do recurso memorialístico, sobretudo se considerarmos a constituição da mimese nos termos discutidos aqui. Mas o que almejamos destacar é que, embora, em um primeiro momento, a peça da Cia Hiato traga à baila referências notadamente retiradas da

realidade, ela o faz para jogá-las em um universo de ficção e provocar, a partir disso, esses limites nem sempre tão nítidos nem distintos entre o que é “verdade” e o que é ficção. A última cena seria, então, o registro derradeiro e provocador dessa brincadeira, quando na união das memórias poderíamos compreendê-las como se tudo se passasse ao mesmo tempo.⁸

REFERÊNCIAS

MOREIRA, L. *O jardim*. São Paulo: SESI, 2012.

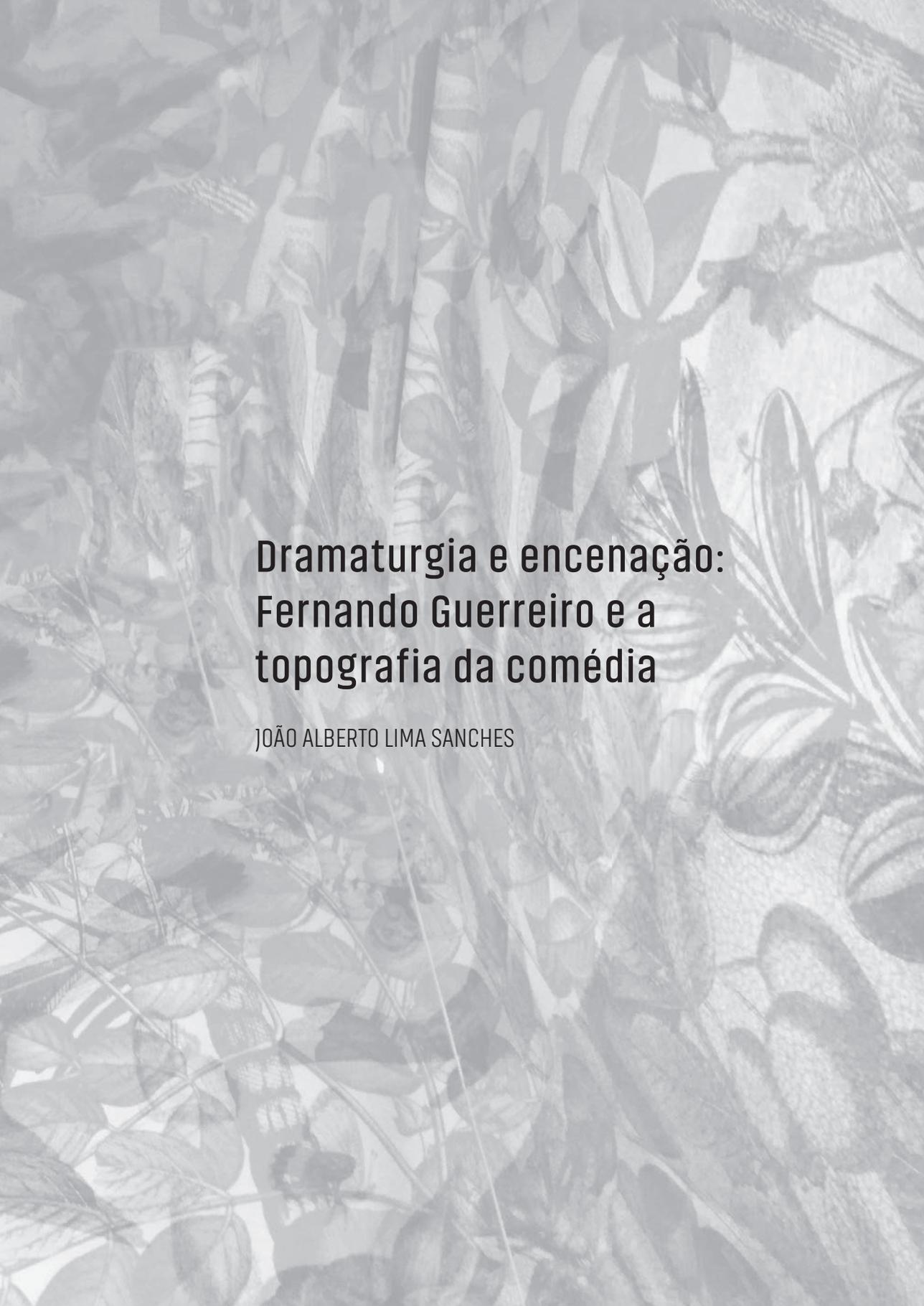
RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2019. t. 1.

SARRAZAC, J. P. *O futuro do drama*. Porto: Campo de Letras, 2002.

SARRAZAC, J. P. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TCHÉKHOV, A. *Teatro II: As três irmãs: O jardim das cerejeiras*. São Paulo: Veredas, 2003. (Coleção Em Cartaz).

8 Referência à frase dita por Luciana, “*Tout se passe au meme moment*”, de abertura da narrativa de 1979, *Presentes inventados*.

A detailed botanical illustration in a muted, monochromatic green and grey palette. The background is filled with various types of leaves, stems, and plant structures, creating a dense, textured pattern. The style is reminiscent of a scientific or historical botanical plate.

**Dramaturgia e encenação:
Fernando Guerreiro e a
topografia da comédia**

JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES

Dramaturgia e encenação: Fernando Guerreiro e a topografia da comédia

JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES

Introdução

Conta-se que Plínio, o Moço decidiu batizar como Tragédia e Comédia duas de suas casas de campo, porque a primeira ficava na montanha e a segunda à beira-mar. O gracejo, muito repetido em livros de dramaturgia e história do teatro, ilustra bem a insistente visão topográfica que manteve a comédia ‘ao rés-do-chão’ na acidentada paisagem das formas dramáticas. Se a essa posição acrescentarmos a de profundo/superficial, teremos apenas uma intensificação da mesma imagem: a comédia é superficial porque é baixa, a tragédia, alta, porque profunda. (MENDES, 2008, p. 47)

Em *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*, a teórica e dramaturga Cleise Mendes (2008) apresenta um brilhante estudo sobre a dramaturgia cômica, seus recursos e seus modos de ação sobre a recepção, a partir de teorias relacionadas à comédia e ao fenômeno do riso. O livro,

resultado da pesquisa de doutorado da autora, foi indicado em 2008 ao Prêmio Jabuti na categoria Teoria e Crítica Literária e se tornou leitura obrigatória para os interessados nesse gênero muito questionado, apesar de tão prestigiado pelo público. Esse tópico, inclusive – o lugar em que o gênero cômico foi tradicionalmente colocado pela crítica –, é abordado no segundo capítulo da obra de Mendes (2008, p. 47), intitulado “A ingrata topografia da comédia”. A autora analisa trechos das poéticas de Aristóteles e de Horácio relacionados ao tema e conclui que não estaria na Antiguidade a origem do discurso crítico que rebaixa a comédia. Essa origem estaria no classicismo francês, o que é possível conferir no texto *A arte poética*, escrito por um dos maiores representantes da teoria clássica na França, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), “[...] um definidor da doutrina clássica”. (BARRETTINI, 1979, p. 7)

Mendes destaca a influência que o tratado poético “Do sublime”, atribuído a um retórico grego chamado Dionísio Longino (213?-273), teve para a definição da doutrina clássica na França e particularmente para Boileau-Despréaux, que o traduziu em 1674. Embora o texto de Longino (2014) não se refira a obras cômicas, a teoria do sublime “[...] oferecia uma explicação sedutora da obra poética como manifestação fulgurante da ‘grandeza de alma’ e, *ao mesmo tempo*, admitia a necessidade do aprendizado técnico, de regras de composição bem nítidas”. (MENDES, 2008, p. 53) Embasado pela teoria do sublime de Longino, o repúdio ao cômico em geral e ao baixo cômico em particular será declarado por Boileau-Despréaux. A descrição do que seria a boa ou a “alta” comédia corresponderia a uma tentativa de adequar os procedimentos da comicidade aos princípios neoclássicos da razão, do decoro, da naturalidade e da verossimilhança.

Aqui principiamos a contemplar a nítida distância que separa a visão da poética neoclássica das postulações anteriores sobre o cômico. Começam a desenhar-se as exigências de ‘altura’ e ‘profundidade’, que pesariam sobre o gênero nos séculos seguintes, de início ainda disfarçadas em apelos à elegância, ao ‘bom-senso’ e à instrução do espectador. (MENDES, 2008, p. 53-54)

O texto de Mendes (2008, p. 56) segue indicando aspectos poéticos e teóricos que fundamentam o preconceito contra essa forma dramática “[...] que tem como elemento constitutivo de seu efeito catártico a exposição do que é baixo e superficial nas ações humanas” e que, para ser “salva”, para ter seu valor artístico reconhecido, precisaria de “altura e profundidade”.

Fernando Guerreiro e a comédia na Bahia

Não há como não mencionar o estudo de Mendes quando se trata de comédia, e também é incontornável mencionar Fernando Guerreiro quando se trata de comédia na Bahia. A partir dos anos 1980, ele se estabelece como um dos principais encenadores do estado e entra para a história com *A bofetada*, produção da Companhia Baiana de Patifaria que se tornou o espetáculo mais duradouro do teatro baiano e continua em cartaz, há 32 anos. Guerreiro também permanece em atividade e coleciona uma quantidade impressionante de sucessos de público e de crítica depois de *A bofetada*. Desenvolveu uma profícua parceria com a dramaturga Aninha Franco e dirigiu as comédias *Oficina condensada*, *Os cafajestes* e *Brasis*, espetáculos de grande repercussão na cena baiana do final do século XX e início do atual. A parceria com o dramaturgo Cláudio Simões também gerou grandes montagens de Guerreiro, como *Abismo de rosas*, *Volpone* e *Vixe-Maria! Deus e o Diabo na Bahia*. Já com o dramaturgo Elísio Lopes Júnior, entre outros sucessos, destaca-se o trabalho de Guerreiro na encenação da peça *Pontapé*, o que lhe rendeu um prêmio de Melhor Espetáculo Infante-Juvenil em 1996.

Mas engana-se quem pensa que o diretor tenha apenas se dedicado à comédia. Antes mesmo do sucesso de *A bofetada*, Guerreiro já era conhecido no meio teatral baiano. No livro *A noite do teatro baiano*, o jornalista Marcos Uzel (2010) conta a história dos primeiros 17 anos da cerimônia que começou como Troféu Bahia Aplauda, depois virou o Prêmio Copene de Teatro e hoje é o Prêmio Braskem de Teatro, a mais significativa premiação das artes cênicas produzidas na Bahia. Logo no primeiro capítulo do livro, ao comentar o talento da atriz Rita Assemany e seu desempenho

em outro sucesso dirigido por Guerreiro, o espetáculo *Oficina condensada*, Marcos Uzel (2010, p. 21-22) atesta:

Regente de comédias bem-sucedidas, Fernando Guerreiro a dirigiu em *Oficina Condensada* e soube agigantá-la em cena neste clássico do teatro baiano. Ele carregava a faixa de encenador mais popular da Bahia e desfrutava do título graças ao furação *A Bofetada*, o seu espetáculo mais conhecido. Muita gente, porém, não tinha a menor noção da versatilidade do diretor. Artista emergente dos anos 1980, Guerreiro se arriscou bastante antes de assumir o maior fenômeno teatral da cena baiana. No drama *Equus*, ousou discutir questões densas como o enfrentamento da psicanálise diante da absurdez das atitudes humanas; ofereceu ao público a metáfora cruel da sociedade das aparências na peça *O Balcão* e a temática da repressão à homossexualidade em *Bent*; assimilou as obsessões e hipocrisias dos lares tradicionais em *Álbum de Família* e de *Toda Nudez Será Castigada*, dentre outros riscos. Quando experimentou o besteirol, já tinha este lastro diversificado.

A trajetória de Guerreiro sempre alternou comédias com dramas e, curiosamente, foi por meio dos dramas que recebeu seus principais prêmios e indicações. Desde a criação da premiação mais importante do teatro baiano, em 1992, até hoje, seus espetáculos colecionam um total de 61 indicações a diferentes categorias, das quais Guerreiro coleciona um total de nove indicações diretas à categoria Melhor Direção. Dessas indicações, apenas uma, a mais recente, se refere a seu trabalho em uma comédia – o espetáculo *De um tudo*, de 2017. E os dois únicos prêmios que de fato recebeu como melhor diretor do ano se referem às encenações de dois dramas: *Calígula*, de Albert Camus, e *Pólvora e poesia*, de Alcides Nogueira.

Vale destacar ainda que o próprio fenômeno *A bofetada* recebeu do referido prêmio apenas a indicação e a estatueta da categoria Destaque no Ano de 1993. Naquela primeira edição do prêmio, o besteirol dirigido por Guerreiro sequer foi indicado à categoria Melhor Espetáculo, da qual o ganhador foi *Merlin ou A Terra deserta*, montagem da encenadora Carmen Paternostro baseada na lenda medieval do rei Arthur.

Obviamente, não é ingrata a posição que ocupa Fernando Guerreiro na história do teatro brasileiro, muito menos na cena produzida atualmente na Bahia. Mesmo em relação às comédias que dirigiu, Guerreiro sempre recebeu mais gestos de reconhecimento do que críticas. Ele é considerado um profissional de excelência em todas as funções que ocupou e ocupa: como artista/encenador versátil e inovador; como comunicador incansável no programa de rádio *Roda baiana*; e também como gestor, ocupando desde 2012 a presidência da Fundação Gregório de Mattos, órgão responsável pela implementação das políticas públicas municipais referentes à cultura em Salvador.

Mas, apesar de todo sucesso, a trajetória desse encenador ainda confirma a persistência do preconceito teórico contra a comédia abordado por Mendes (2008) e chama a atenção por indicar, nesse ponto específico, uma distância radical entre os critérios valorativos da crítica e o que parece ser o interesse majoritário do público. O centro do debate localiza-se nas questões que envolvem a atração (por parte do público) e o repúdio (por parte da crítica) à besteira pura e simples, uma vez que as “altas” comédias, aquelas que teriam temas considerados “nobres” e que fariam rir “a alma”, e não o corpo, sempre tiveram um tratamento diferenciado da crítica. Sobre esse tópico, Mendes (2008) cita trechos de textos e posições de críticos renomados para refletir sobre as consideradas “qualidades da alta comédia”. A teórica conclui que, basicamente, todos os aspectos considerados positivos pela crítica oficial nessas comédias se referem ao domínio do trágico:

Os críticos recomendam e os artistas *prometem*, para o escapar ao rótulo de ‘comédia digestiva’, não buscar apenas o riso pelo riso, mas sim uma ‘reflexão’ e melhor ainda se esta for ‘sobre a condição humana’. Não podendo aceitar como valor artístico a *superficialidade* do olhar cômico, passam a procurar algo que estaria por trás do véu dos seus procedimentos, e já se pode adivinhar que esse algo oculto e precioso é algum sentido grave, sério, trágico. (MENDES, 2008, p. 58)

É interessante notar que a peça que catapultou para o sucesso e registrou para sempre o nome de Fernando Guerreiro e da Companhia Baiana de Patifaria nos anais da história do teatro brasileiro, além de ser uma comédia, pertence justamente ao gênero conhecido como besteiro. Segundo consta em *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas* (FARIA, 2013), precisamente no texto escrito por Silvana Garcia (2013, p. 301) para o quarto capítulo da obra, “A dramaturgia dos anos 1980/1990”, o termo “besteiro” teria sido utilizado pela primeira vez em 1980, quando o crítico Macksen Luiz se referiu ao espetáculo *As mil e uma encarnações de Pompeu Loredó*, peça de Mauro Rasi (1949-2003) e Vicente Pereira (1949-1993), com direção de Jorge Fernando. Garcia (2013) nos conta que, embora os expoentes do gênero recusassem o rótulo de besteiro, o termo pegou e ganhou grande importância no teatro carioca da década de 1980. Para a teórica, o besteiro teria nascido mesmo em São Paulo, em 1979, com a montagem de *Quem tem medo de Itália Fausta?*, de Miguel Magno (1951-2009) e Ricardo Almeida (1954-1988), mas viria a encontrar terreno fértil e se aclimatar no Rio de Janeiro.

Garcia (2013, p. 309) afirma que a forma original do besteiro sustenta-se “[...] na histrionice de atores e atrizes, geralmente em duplas, de grande talento para a improvisação e comunicação fácil com a plateia” e que utiliza como recursos principais a paródia – do cinema, da televisão, da cultura *pop* em geral – e a crônica “[...] maliciosa e bem humorada, sempre no limite do *nonsense*, dos costumes da sociedade”. (GARCIA, 2013, p. 309) A teórica destaca como a dramaturgia do besteiro seria, em grande medida, uma espécie de combinação de esquetes e eventuais quadros musicais, frequentemente assinada por vários autores.

Também é recorrente no besteiro atores e atrizes, especialmente nas duplas e nos espetáculos solos, serem responsáveis em grande parte pela criação do texto. Miguel Falabella talvez seja o melhor exemplo de quem já começaria na carreira estreando na dupla função de dramaturgo e ator (em 1983, com *Apenas Bons Amigos*, escrita em parceria com Geraldo Carneiro e levada à cena por Antonio Pedro). (GARCIA, 2013, p. 309)

O texto de Garcia (2013) também comenta o período mais fértil do gênero, menciona artistas, textos e montagens importantes, sobretudo do eixo Rio-São Paulo, sem deixar de apontar algumas transformações pelas quais passou o besteirol. Segundo a autora, o formato passou a abarcar elencos maiores ou, ao contrário, apresentações-solo, assim como passou a desenvolver intrigas de maior complexidade, porém sempre sustentadas pelo talento do elenco e contando, muitas vezes, com a colaboração de vários autores. A teórica também não deixa de abordar a influência do besteirol para o Nordeste, mencionando as reverberações em Recife e comentando o sucesso nacional do espetáculo baiano *A bofetada*.

Fenômeno de natureza e sucesso semelhantes, o espetáculo *A Bofetada*, produzido pela Companhia Baiana de Patifaria, sob a direção de Fernando Guerreiro, também constitui um exemplo do alcance desse tipo de composição cênica popular. Com o mesmo fôlego para as excursões, *A Bofetada*, cuja estreia se deu em 1988, atravessou mais de uma década cumprindo temporadas em teatros espalhados pelo Brasil. (GARCIA, 2013, p. 311)

Garcia (2013) pontua como alguns críticos e estudiosos destacam aspectos culturais e influências regionais nesses fenômenos cênicos e ainda comenta que Flávio Marinho, a respeito de *A bofetada*, evocou o fenômeno da carnavalização ao afirmar que a Companhia Baiana de Patifaria era a um só tempo carnavalesca e carnavalizada e que o público não cansava de revê-los. (GARCIA, 2013) Se, por um lado, o público não apenas prova e aprova como também repete a dose de teatro, assistindo diversas vezes à mesma comédia besteirol, por outro lado, os críticos e até os próprios autores parecem repudiar a “besteira”:

Sempre olhado com desconfiança por certos segmentos da crítica, ignorado na maior parte das vezes pelos estudos acadêmicos e até mesmo repudiado por autores, como Mauro Rasi [...] não se pode negar o lugar do gênero no contexto da produção teatral, em especial carioca e, como se viu, de alguns focos nordestinos, pelo grande apelo popular

que ostenta e pela dimensão paródica-satírica com potencial crítico que marcou principalmente a primeira geração de textos-espetáculos. (GARCIA, 2013, p. 311)

Por mais que o valor do apelo popular seja reconhecido por Garcia, é fácil notar como a “dimensão paródica-satírica com potencial crítico” é o que parece garantir/salvar o lugar do gênero. Nesse sentido, uma das mais conceituadas críticas brasileiras, Bárbara Heliadora (2013, p. 414), no último capítulo do livro *Caminhos do teatro ocidental*, define o besteiro como “[...] uma nova encarnação, um tanto marota, da forma tradicional da comédia de costumes brasileira, geralmente apresentada como um conjunto de esquetes [...]”. Heliadora (2013, p. 414) aponta para o potencial crítico do besteiro, afirmando que sua “[...] forma é crítica, tem referenciais no próprio teatro e na restrita faixa da sociedade que retrata, e faz questão de disfarçar, o quanto pode, o fato de ter alguma significação”. A pesquisadora ainda previne que não está querendo dizer, com isso, que o besteiro seja um gênero de significados profundos, mas que é possível afirmar que existe nele a intenção de, a um só tempo, criticar e divertir, como também de ser “[...] ágil e inteligente no diálogo”. (HELIODORA, 2013, p. 414)

No *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* (FARIA; LIMA; GUINSBURG, 2009), no verbete “besteiro”, escrito por Eudinyr Fraga, encontra-se uma definição ainda mais detalhada. Fraga (2009, p. 63) menciona diversos recursos do besteiro e o relaciona a outro gênero de grande sucesso no Brasil: “De certa maneira, o besteiro se origina das *cortinas* do antigo *teatro de revista*”. O autor também cita o fenômeno *A bofetada*, entre outros trabalhos e autores que se notabilizaram no gênero, e conclui o verbete constatando que o “[...] resultado artístico do besteiro não ultrapassou, até o momento, o divertimento inconsequente, apesar da grande aceitação popular”. (FRAGA, 2009, p. 64) Segue sua reflexão citando outro importante teórico, Gerd Bornheim, para quem a arte contemporânea se manifestaria principalmente pelo signo da fragmentação e pela ruptura e, nesse sentido, “[...] o besteiro corresponderia a esta exigência da efemeridade e da transitoriedade envolvendo a ideia de uma ‘arte pura’. Evidentemente, os eventuais preconceitos críticos contra o gênero

advêm da sua completa despreocupação literária e da sua indisfarçável gratuidade”. (FRAGA, 2009, p. 64)

Se Garcia e Heliodora chamam a atenção para os aspectos – ou potenciais – críticos do besteirol, Eudinyr parece reconhecer a “gratuidade” do gênero e, via Bornheim, procura compreendê-la, contextualizá-la. Já a dramaturga e pesquisadora baiana Aninha Franco é ainda mais sintética. No livro *O teatro na Bahia através da imprensa – século XX*, ao comentar o fenômeno que se tornou *A bofetada*, Franco (1994) brinca com essa tradição crítica que condena o riso pelo riso ao afirmar que o besteirol baiano, na década de 1990, teria lançado no Sul do país um novo gênero teatral: o *besteirol sem culpa*. Franco (1994) comenta que os críticos paulistas destacaram o fato de que o elenco fazia qualquer coisa para arrancar o riso da plateia e cita algumas críticas:

Marcando pontos na intriga provinciana entre o Rio de Janeiro – produtor do besteirol com culpa – e São Paulo – apreciador de ambos –, os patifes conseguiram lotar teatros que ocuparam nos dois Estados, foram citados por novelas globais, participaram de programas nacionais conceituados, e receberam críticas entusiasmadas: (...) *A Bofetada não tem pretensão fora do riso. Não é o que se acostumou a ver em São Paulo, e não é o que se chamaria teatro de primeira linha. Mas a peça recupera e atualiza o besteirol, que já se pensava ser um gênero restrito ao período da censura pesada. Dá prazer assistir e isso anda raro no teatro brasileiro. A Bofetada mostra que ainda é possível rir sem culpa (...)*. (FRANCO, 1994, p. 354, grifo do autor)

O trecho citado também está presente quando Mendes (2008, p. 69) reflete sobre “o direito à besteira e a culpa de rir ‘por nada’” no capítulo de *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (MENDES, 2008) que aborda a “ingrata topografia da comédia”. Mendes rememora o caso de *A bofetada*, citando o estudo de Aninha Franco (1994), não para fazer considerações sobre o besteirol, e sim para tratar da “[...] besteira pura e simples, do seu papel na comédia e do que sua aceitação ou rejeição pode nos ensinar sobre a catarse cômica”. (MENDES, 2008, p. 70)

A catarse na comédia

Antes de sintetizar, a partir dos estudos de Freud, uma explicação para o que podemos chamar aqui de “triunfo da besteira”, Mendes relata um outro caso de sucesso do teatro baiano, do mesmo período, em que a questão do valor artístico da besteira – e do besteiro – ocupa um lugar central e pode ser observada. Trata-se do famoso *Recital da novíssima poesia baiana*, produzido pelo grupo Los Catedrásticos, com direção de Paulo Dourado.

Criado por acaso, para integrar a programação de uma greve da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o *Recital* também foi apelidado de “besteiro” e caiu nas graças do público em Salvador, gerando diversas polêmicas. Na sua primeira versão – houve várias, a mais recente esteve em cartaz no ano de 2015 –, o *Recital* misturava as letras da axé-music – termo originalmente pejorativo para se referir à música baiana dos anos 1980 – com poemas de Gregório de Matos, Sosígenes Costa, Pedro Kilkerry, entre outros. Surfando na onda do recente sucesso da música baiana no cenário *pop* da cultura brasileira, o espetáculo brincava com as possibilidades de sentido que as letras das canções ganhavam quando recitadas sem o acompanhamento musical e, colocando-as lado a lado com criações de reconhecidos poetas baianos, sugeria inevitavelmente comparações entre os textos interpretados. Com o tempo, os textos literários saíram do roteiro e só as letras das canções permaneceram, propiciando diversas atualizações de repertório. Mendes (2008) nos conta que, quando assistiu a um debate público após uma apresentação dos Los Catedrásticos, observou a dificuldade que os espectadores tinham em aceitar que o uso cômico das letras da axé-music não constituía um repúdio do grupo a esse movimento musical. Segundo Mendes (2008), por mais que o diretor Paulo Dourado afirmasse se tratar apenas de uma brincadeira com as possibilidades teatrais que as letras ofereciam, os espectadores elogiavam a “crítica” ou a “denúncia” das “besteiras” presentes nas canções.

Se, a partir do estudo de Mendes, podemos considerar que a origem do preconceito crítico com a comédia – ou com a presença da besteira pura e simples nessa dramaturgia – consiste na permanente transposição de princípios defendidos pela doutrina clássica às realizações artísticas

em geral, resta ainda uma questão para ser examinada: por que a besteira faz tanto sucesso?

Mas do ponto de vista catártico-receptivo, vale a questão: por que a besteira cômica (já que existem todas as que não o são, é claro) é um *sucesso* – no duplo sentido de *trunfo* e *acontecimento*?

Quem possua uma explicação definitiva para a vitória da besteira, contra todas as exigências críticas de um ‘riso reflexivo’, de um motivo ‘mais alto’ para a hilaridade, pode se considerar dono de um achado precioso, e sair gritando *heureka* a plenos pulmões. Se existe algo que desafia nosso pensamento, não é a piada inteligente ou o chiste genial, é exatamente a *besteira cômica*. Mas não podemos recusar o efeito que ela tem sobre nós, espectadores, desde que não estejamos escudados pela exigência de uma função ou de um objetivo para o riso. Por que um certo revirar de olhos, um certo andar, uma careta, uma torção da frase, um encontro jocoso de palavras têm tanto poder sobre nós, se sabemos que seu *valor*, fora dos limites momentâneos desse efeito, é *irrisório*? (MENDES, 2008, p. 71-72, grifos do autor)

A teórica segue o capítulo analisando algumas explicações que podem esclarecer a questão. Das teorias mencionadas por Mendes, a mais conhecida é a que está presente nos estudos de Freud sobre os chistes, “[...] ao dizer que o prazer no *nonsense* tem origem ‘na sensação de liberdade que experimentamos ao abandonar a camisa de força da lógica’”. (MENDES, 2008, p. 72) Nessa perspectiva, o longo processo educacional – que restringe os usos da linguagem que não se baseiam no pensamento lógico e na distinção entre verdadeiro e falso – resultaria numa profunda reação contra a compulsão da lógica e da realidade. Porém, para Mendes, essa explicação não seria totalmente satisfatória, uma vez que Freud adverte que nem todo *nonsense* seria um chiste. Para converter um comentário aparentemente sem sentido num dito de espírito, seria necessário um “[...] fingimento engenhoso de emitir um comentário supostamente vazio, absurdo, com o propósito de denunciar um sentido que até então permanecia velado, inacessível”. (MENDES, 2008, p. 72) Como a análise de Freud tem

como alvo o chiste por absurdo e não o mero *nonsense*, Mendes considera que a “[...] besteira pura e simples, portanto, continua sem pai”. (MENDES, 2008, p. 72) Mas isso não impede que a autora desenvolva sua tese sobre a catarse na comédia com a teoria freudiana como base, articulada com a teoria nietzschiana:

A catarse cômica é um dos mergulhos possíveis na experiência de um saber (ou de um não-saber) que nos liberta da racionalidade estreita, escorada fortemente não só pelas exigências sociais cotidianas de uma lógica adulta – esse é o aspecto mais banal da questão – mas, sobretudo, pelo forte laço ideológico estabelecido entre ascetismo e conhecimento, dor e reflexão, seriedade e verdade, sofrimento e transcendência, num *imbroglio* cristão-platônico que ainda não cessou de produzir seus efeitos. (MENDES, 2008, p. 218)

Mendes nos ensina que, para fazer o pensamento dançar, o método cômico por excelência é “puxar o tapete” e lançar desconfiança sobre todas as garantias do real e do verdadeiro. Para isso, todos os recursos à fantasia, ao inverossímil, à negação da causalidade valem a pena. O método cômico e seus recursos nos lembram “[...] o conselho nietzscheano de não acolher no coração qualquer verdade que não tenha passado pelo crivo de uma gargalhada”. (MENDES, 2008, p. 220)

Considerações finais

As palavras de Mendes que sintetizam uma reflexão sobre o potencial catártico da comédia também serviriam para caracterizar as principais qualidades de Fernando Guerreiro como encenador. A breve lembrança de algumas soluções cênicas e dramáticas de diferentes espetáculos que dirigiu talvez seja suficiente para ilustrar suas “puxadas de tapete”: o arrastão da cena final de *Vixe-Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, em que tanto Deus quanto o Diabo são assaltados em Salvador e acabam nus no meio da rua; a longa mesa, único elemento cenográfico de *Pólvora e poesia*, que se quebra violentamente logo no início do espetáculo, formando

duas rampas conjugadas em que os atores interpretam a relação conturbada dos poetas Rimbaud e Verlaine; a pesada e gigantesca pedra de *O sumiço da santa*, cenário que ficava pendurado na parte superior do palco, enquanto as cenas iam se desenrolando embaixo dele, dando a impressão de que a qualquer momento poderia desabar sobre a cabeça dos atores/personagens. De fato, o cenário desabava. Em determinados momentos da peça, partes imensas da pedra iam caindo no chão até que ela ocupasse todo o palco – obviamente, sem esmagar ninguém; e, atualmente, a cadeira elétrica do espetáculo-conferência *Revele! Um desabafo cômico*, cuja presença cênica, ameaçadora, vai ganhando vários sentidos no decorrer da apresentação, até que ele próprio a desmonta na cena final, para que a plateia assista à “ameaça” ser desfeita, cair no chão e se transformar em um monte de ferro velho.

Para concluir, é preciso um último comentário sobre essa invenção mais recente do artista. Em *Revele! Um desabafo cômico*, Guerreiro se arrisca como ator/performer e, mais uma vez, sai vitorioso. Motivado pela comemoração de seus 40 anos de carreira, o diretor resolveu subir no palco e entrou em cena para contar casos curiosos de sua trajetória e refletir sobre questões da atualidade. O espetáculo acabou se configurando como uma mistura de solo, conferência, *stand-up comedy*, *talk show* ou simplesmente performance autobiográfica baseada nas memórias e opiniões dessa figura referencial da cultura na Bahia.

Aos 57 anos, Guerreiro impressiona por sua vitalidade, por sua capacidade constante de reinvenção, pela coragem de se arriscar em uma atividade profissional que, embora conheça de perto pela experiência como encenador e também como radialista, nunca tinha desempenhado. Como ator/performer, Guerreiro utiliza com maestria todo o seu repertório de homem de teatro, mas também o de comunicador e gestor atento aos movimentos da sua cidade. A plateia comparece e não para de voltar ao teatro, prestigiando o artista e interagindo com suas revelações – que se confundem com a própria história do teatro na Bahia em seu contínuo movimento. Além desses méritos, Guerreiro também é um exemplo pela manutenção de um diálogo efetivo e horizontal com as novas gerações, não

apenas do público, mas dos próprios colegas-artistas, compondo a equipe de *Revele!* com profissionais atuantes na cena contemporânea de Salvador.

Neste momento, em que o Brasil e a cultura brasileira parecem atravessar uma crise radical e complexa, que envolve muitas dimensões, a trajetória e a continuidade do trabalho de Fernando Guerreiro, o encenador mais popular da Bahia, indicam possibilidades de (re)existência e de reflexão para o nosso meio: Guerreiro colabora com seu prestígio e talento na execução das políticas públicas de sua cidade; permanece em atividade na criação de novos espetáculos; e mantém um diálogo com o emergente nas artes cênicas. Como sempre fez em toda sua carreira, o encenador diversifica suas parcerias, mobiliza profissionais de outras áreas e dialoga com os talentos das novas gerações. Se é ingrata a topografia da comédia, como nos ensina Mendes (2008), não podemos dizer o mesmo da posição que Guerreiro ocupa no teatro brasileiro. Mas podemos afirmar que o gênero cômico e o trabalho de artistas como Guerreiro apontam para um campo de estudo que envolve as expectativas e variadas dinâmicas de recepção dos públicos; a formação de plateias; e os efeitos catárticos das obras e suas relações com os processos e poéticas contemporâneos; ou seja, um universo amplo de pesquisa que talvez ainda não tenha conquistado o devido reconhecimento dos estudiosos da área.

REFERÊNCIAS

- BARRETTINI, C. Prefácio. In: BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 7-13.
- FARIA, J. R. (ed.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. (Do modernismo às tendências contemporâneas, v. 2).
- FARIA, J. R.; LIMA, M. A.; GUINSBURG, J. (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2009.
- FRAGA, E. Besteiro. In: FARIA, J. R.; LIMA, M. A.; GUINSBURG, J. (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2009. p. 63-64.

FRANCO, A. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA: COFIC: FCEBA, 1994.

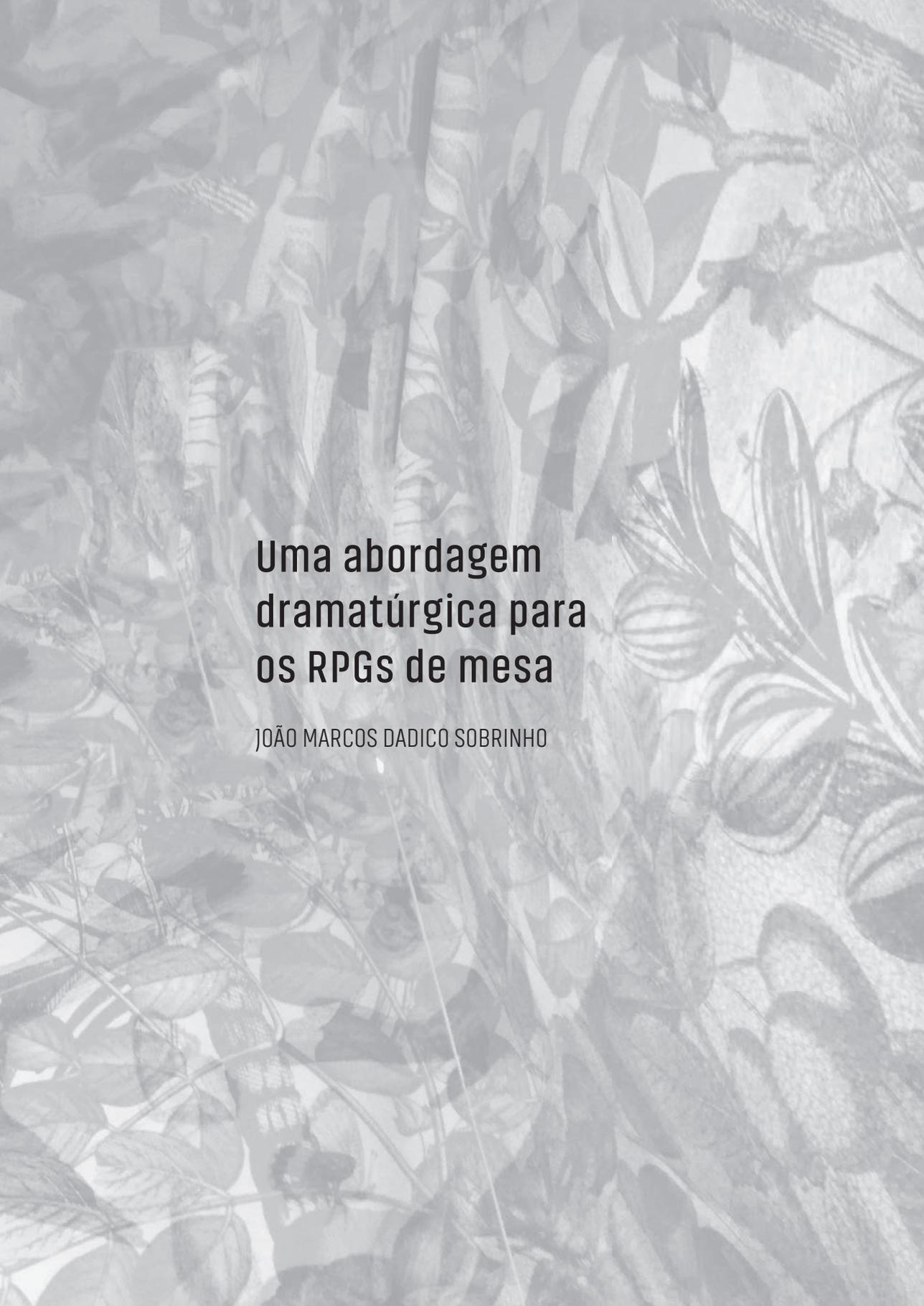
GARCIA, S. A dramaturgia dos anos de 1980/1990. In: FARIA, J. R. (ed.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. (Do modernismo às tendências contemporâneas, v. 2). p. 301-331.

HELIODORA, B. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 69-114.

MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gragório de Mattos, 2008.

UZEL, M. *A noite do teatro baiano*. Salvador: P555, 2010.



**Uma abordagem
dramatúrgica para
os RPGs de mesa**

JOÃO MARCOS DADICO SOBRINHO

Uma abordagem dramatúrgica para os RPGs de mesa

JOÃO MARCOS DADICO SOBRINHO

Breves contextualizações

Os *tabletop Role-Playing Games* – ou RPGs de mesa – são práticas lúdicas originárias do final do século XX que vêm se permeando em várias esferas da cultura até aqui, na segunda década do século XXI. Sua origem pode ser traçada desde os primeiros jogos de tabuleiro, mas a sua configuração atual – como jogo de interpretação de personagens sobre a mesa – é atribuída aos americanos Gary Gygax e Dave Arneson, criadores do famoso conjunto de regras *Dungeons & Dragons* (1974).

Desde 1993 até hoje, educadores brasileiros de diversas áreas – das ciências exatas às ciências da saúde e humanas – se debruçaram sobre as possibilidades que esses tipos de jogos têm de propiciar uma vivência coletiva de conhecimento, mesmo conhecimentos técnicos. Citam-se as publicações de Alfeu Marcatto (1996), Andréa Pavão (2000) e Sonia Rodrigues (2004) como as pioneiras sobre o tema no Brasil e que influenciaram muitos trabalhos acadêmicos do país. Igualmente, nas artes, alguns trabalhos buscaram investigar processos de formação em teatro com o RPG,

e outros trabalhos foram um pouco além ao encontrar nessa prática lúdica um fim, ou mesmo um ponto de partida, para os seus processos artísticos.

A publicação da tradução brasileira do livro de Jean-Pierre Sarrazac, *Poética do drama moderno e contemporâneo: de Ibsen a Koltès* (2017), contribui imensamente para a identificação de algumas operações da dramaturgia que são características, segundo esse autor, da modernidade e da contemporaneidade teatral, que também podem ser localizadas nos jogos de interpretação de personagens sobre a mesa. A apropriação desses dispositivos dramatúrgicos pelo diretor de um grupo de teatro como um mestre do jogo pode favorecer experiências realmente significativas e com valor referencial para processos de criação cênica, já que são oriundas do *campo da experimentação criativa*. A definição de Sarrazac dos metadramas é extremamente didática para a elucidação de alguns dispositivos das dramaturgias e, por conseguinte, dos processos lúdicos que têm qualquer relação direta com a escrita dramática.

Sarrazac e os dispositivos dramatúrgicos

Em *Poética do drama moderno e contemporâneo*, Sarrazac se apropria das afirmações de Peter Szondi (2001) e sua *Teoria do drama moderno [1880-1950]* para “levantar mais uma cortina” sobre as proposições do drama absoluto e assim o faz, escancarando as facetas secundárias da linguagem dramatúrgica. Esse escancaramento das formas implícitas da dramaturgia de algumas dezenas de autores permitiu-lhe reunir algumas características comuns de alguns dispositivos operados por eles. Tais características seriam resultantes de uma mudança profunda no sistema dramático, traduzida por ele na metáfora da “morte do belo animal aristotélico-hegeliano” – metáfora calcada na oposição dos autores dramáticos ocidentais à lógica orgânica e indivisível apontada por Aristóteles e Hegel a respeito das tragédias, da função do drama e da “peça-bem-feita” –, notadamente a partir de 1880. A introdução de movimentos dramatúrgicos não aristotélicos no encadeamento do drama coincide também com o gradual movimento do paradigma da fábula de um regime mitológico (do drama-da-vida) para

um outro regime, o infradramático (do drama-na-vida), perceptível com mais ênfase na linha do tempo da literatura romântica europeia.

A retrospectção, a repetição-variação, a antecipação, a interrupção e a opção¹ são dispositivos dramaturgicos que ajudam na relativização do drama primário em relação ao seu caráter secundário, enfatizado como um outro drama: um metadrama.

A retrospectção, por exemplo, pode ser designada a todos aqueles componentes literários e cênicos do drama que resgatam ao presente constantemente elementos passados da vida de um personagem para o conhecimento do leitor/espectador, o que permite uma ressignificação das informações necessárias para um aprofundamento da compreensão daquele acontecimento, seja nos diálogos, seja nas didascálias, seja presentificando o passado na cena com um *flashback*, outros significados secundários importantes podem ser introjetados ao plano primário com ajuda desse dispositivo. Como aponta Sarrazac (2017, p. 24), a retrospectção “[...] inverte o sentido do drama. Ela permite à personagem, que rememora, efetuar saltos erráticos no tempo e no espaço. Ela fragmenta o drama, tornando a personagem estranha a si mesma”.

A antecipação do tema do drama no título ou o resumo rapsódico de um narrador-personagem no começo da peça pode trazer algumas certezas ao leitor/espectador sobre o que se desenrolará no enredo, ao mesmo tempo em que aguça as suas percepções para aqueles momentos reveladores do contexto secundário apresentado anteriormente. Como afirma Sarrazac (2017), Bertolt Brecht é um exemplo marcante, o qual, na sua dramaturgia,

[...] se acomoda a um conjunto de dispositivos antecipadores: prólogos, chamadas ao público, no estilo circense e de feiras, poemas introdutórios que funcionam como epígrafes, *canções*, painéis que anunciam por

1 Palavra criada pelo autor, inexistente em francês e em português. Daí sua explicação em uma nota da tradução: “Emprego *opção* no sentido de modo optativo cujo equivalente francês se situaria entre o subjuntivo e o condicional e que tem por função exprimir uma possibilidade ou um desejo diferentes. Mais precisamente, a opção, tal como é concebido aqui, é uma operação do drama moderno que abre à ação dramática campos virtuais e/ou de pura subjetividade”. (SARRAZAC, 2017, p. 29, grifo do autor)

escrito aos espectadores o que vai ocorrer, comentários disseminados nas réplicas das personagens... Nessas peças-parábolas, em particular, o dramaturgo tem o cuidado constante de antecipar-se à ação teatral, enunciado e enunciação. (SARRAZAC, 2017, p. 25, grifo do autor)

A repetição de uma mesma cena ou de palavras, de gestos, de um objeto ou qualquer *leitmotiv* constantemente reforçado no desenrolar do enredo indica a presença do dispositivo de repetição-variação.

Do espaço linear da forma dramática tradicional, a operação de repetição-variação nos faz passar por um espaço em espiral. No nível da estrutura global é o desdobramento da segunda parte [...] sobre a primeira, [...] repetição cujas variações dizem respeito [...] às degradações físicas no curso da existência. [...] a instalação de um tempo cerimonial e, portanto, circular [...]. Mas é no nível da microestrutura, no próprio diálogo, que a repetição melhor realiza a sua obra. (SARRAZAC, 2017, p. 36-37)

A interrupção é outro dispositivo dramatúrgico muito frequente nos dramas modernos e aquele que mais se conjuga com as outras operações. Sarrazac (2017, p. 37-38, grifo do autor), com mais precisão, descreve-o:

[...] Quer se trate dessa ‘parada facultativa’ que constitui o fim da peça no quadro de ‘uma fatia da vida’ do teatro estático [...], no qual o drama da peça está presente desde o início da representação e só pede para ser revelado, no sentido quase fotográfico, [...] quer se trate dos dramas em estações [...] das digressões filosóficas [...] das múltiplas falas dirigidas ao espectador e outros efeitos de distanciamento [...] e, indo mais além de todas essas *rachaduras* que fragmentam a ação das peças contemporâneas em pequenas unidades relativamente autônomas (pedaços, movimentos, fragmentos, cenas simples numeradas etc.), o que ocorre é o fim do sistema do belo animal em que a ligação aparentemente orgânica dos atos e das cenas tinha por finalidade suturar a ação e garantir-lhe unidade.

Alguns dramaturgos modernos e contemporâneos têm buscado permitir aos seus leitores/espectadores a possibilidade de interação no fluxo do enredo, ou de multiplicar os significados do drama para diversas possibilidades de entendimento, ou ainda de propositalmente incluir espaços vazios e lacunas entre ações para que possam ser preenchidos pelo processo de criação e/ou leitura. A percepção de algum desses elementos em um texto dramático revela, segundo Sarrazac, a presença do dispositivo da opção. “O desafio do que chamo *opção* [...] é de insuflar a liberdade no que se relata do mundo”. (SARRAZAC, 2017, p. 33, grifo do autor)

Conhecer esses dispositivos e o máximo de variedades possíveis de manifestá-los em um drama pode ajudar aqueles mestres do jogo e jogadores interessados em processos de criação artística e interpretação de personagens na formulação de seus papéis, na criação de histórias, na tradução da matéria intelectual para a matéria corporal, ou seja, pode contribuir referencialmente como fornecedor de experiências significativas, involuntariamente, e por meio de uma apropriação lúdica.

O RPG de mesa operado dramaturgicamente

Como todos os jogos – afirmação possível graças ao *Homo ludens* (2014), de Johan Huizinga –, os RPGs de mesa dependem de um sistema de regras bem definido para acontecer. Os sistemas de regras dos RPGs de mesa geralmente estão relacionados com algumas particularidades que são próprias do universo da ficção a ser compartilhada, tais como fantasia medieval (mágica e força bruta), terror contemporâneo (lendas urbanas e ocultismo), ficção científica (ciência futurística, distopias e xenodiplomacia), conto de fadas (animismo e zoomorfismo), desenhos animados (temáticas infantis e juvenis), quadrinhos (super-heróis) etc. Essas particularidades são quantificadas numericamente em atributos e relacionadas a possibilidades (poderes) definidas no escopo da regra para determinar algumas roladadas de dados, cujos valores obtidos aleatoriamente são importantes para afirmar ou negar as propostas de ação dos jogadores durante uma sessão. Portanto, a criação de uma ficha de personagem é um imperativo para a realização desse acontecimento, além da presença de um mestre do

jogo ou narrador, responsável por contar a história e por contribuir com possíveis detalhes da ambientação que possam influenciar num maior envolvimento dos jogadores com a aventura narrada.

Todos esses elementos acabam por se tornar importantes influenciadores na maneira como os jogadores interagirão com o jogo e podem ser inclusive potencializados pela máxima elaboração material de todos os objetos utilizados durante a atividade, como afirma Rafael Bienia, em seu livro *Role Playing Materials* (2016). Esse autor, apoiado na teoria *actor-network*, induz que “[...] um jogo de interpretação de papéis de mesa também é uma rede formada por luz, mesa, mapa de batalha, fichas de personagens, os lápis, tela de proteção do mestre do jogo e outros materiais”.² (BIENIA, 2016, p. 153, tradução nossa) Assim,

Luz, mesa, mapa de batalha, ficha de personagem, lápis, tela de proteção do mestre do jogo e outros materiais atuam na relação social. Assim, eles influenciam em como as relações entre eles e outros atores se fazem. E ainda mais, elas influenciam, a distância, a maneira como as relações entre os outros atores são feitas.³ (BIENIA, 2016, p. 153, tradução nossa)

Ao se evidenciar que a preparação desses elementos materiais do jogo, inspirados nas regras do sistema disposto, pode ser apropriada com o objetivo de amplificar as relações dos jogadores durante a partida, o conhecimento dos dispositivos dramáticos modernos apontados por Sarrazac podem ajudar não somente na maneira como o mestre do jogo elabora e organiza sua narrativa, mas também no controle da dinâmica das sessões por todos os participantes, pois a consciência sobre essas operações dramáticas poderá favorecer mais situações de relação dos participantes com os elementos materiais do jogo à sua disposição e a ficção criada pelo

2 “[...] a tabletop role-playing game is also a network of light, table, battle map, character sheets, pencils, game master screen, and other materials”.

3 “Light, table, battle map, character sheet, pencil, game master screen, and other materials act in social relation. Thus, they influence how relations between them and other actors are made. Moreover, they influence at a distance, how relations between other actors are made”.

mestre do jogo, resultantes de uma lógica própria de apropriação da rede de sentidos disponíveis naquela sessão, que pode ter sido capaz de ampliar o alcance da influência subjetiva do jogador sobre o próprio drama, através de seu personagem, em cada momento narrado durante o jogo.

Ao se explorar o ambiente em que acontecerão os jogos de mesa, por meio do controle da iluminação, da escolha da visualidade cenográfica do local, da disposição da mobília e a caracterização dos jogadores, todos esses elementos juntos podem ser considerados fatores de antecipação dramática do evento e podem ser relacionados com prólogos narrados, citações, ou ainda trilhas sonoras podem ser usadas como dispositivos indutores de sentimentos e expectativas nos participantes daquela sessão de jogo.

Leonardo Ribeiro Brandão, autor do trabalho de conclusão de curso, defendido em 2015, *O RPG enquanto linguagem teatral*, propõe o entendimento de que o RPG de mesa deva ser considerado como uma linguagem dramática e um gênero de *game art*, não somente para ser jogado, mas também para ser apresentado. As afirmações contidas nesse trabalho se revestem de atualidade e podem ser confirmadas, juntamente com a contextualização de alguns daqueles dispositivos antecipadores do drama moderno anteriormente citados – e aplicados ao RPG de mesa – no *streaming* de vídeo semanal “L.A. by Night”, do canal *Geek and Sundry*, do YouTube. Nesse programa-jogo, os jogadores, devidamente caracterizados e em um ambiente cenográfico, jogam a quinta edição do RPG de mesa *Vampire: The Masquerade* (2018), reedição de um sistema de regras de sucesso na década de 1990. Esse tipo de transmissão ao vivo de uma prática lúdica não é novidade e vem se difundido pelas ferramentas de mídia social, uma prática que pode ser relacionada também ao sucesso daqueles canais de *gameplay* de *video games*.

Numa sessão de RPG de mesa, os jogadores às vezes precisam interromper uma narrativa ou uma descrição, sempre que acharem pertinente. O personagem jogado está a todo o momento na busca de um detalhe que lhe permita melhor interagir com a narração, e cada ação desempenhada gera uma reação diferenciada e orienta um conflito específico dentro do contexto da ficção. Um jogador imbuído das motivações de seu personagem se coloca em situação de orientar o destaque de suas ações dentro da

história, e certos detalhes desconsiderados pelo mestre do jogo podem ser cruciais para esse desempenho. A interrupção dramática da cena acontece a todo momento, como uma necessidade para a tradução das intencionalidades dos jogadores – uma tradução imputada diretamente pela liberdade de optar por uma ação, uma interrupção para a opção. A interatividade da narrativa é primordial para o divertimento coletivo, e cada escolha feita pelo jogador para o seu personagem tem potencial de interferir decisivamente no desenvolvimento do enredo criado.

O resgate do passado dos personagens também pode ser percebido nos jogos de RPG de mesa. Geralmente, a dramaticidade do dispositivo de retrospectão encontra-se na caracterização de determinada conduta, ou na justificativa de algumas reações dos personagens em jogo, ou ainda como temática de criação da aventura, quando o objetivo dos jogadores será a investigação de um crime ou a reconstituição de um acontecimento, o que não é impedimento para que outras formas retrospectivas possam ser testadas durante uma sessão. Alguns sistemas de regras, por exemplo, oferecem a possibilidade de jogar no passado remoto dos personagens, interagindo diretamente com as suas lembranças e presentificando-as.

As repetições de uma narração, de toda uma trama jogada, de determinadas reações advindas das relações dos jogadores com os elementos materiais dispostos ou de propostas de ações para os personagens em jogo são fatos que demonstram a presença do dispositivo de repetição-variação também nos RPGs e que dispõem os mais diversos gatilhos e funcionalidades dramáticas durante a sessão. Sempre é possível retroceder um pouco a cena e dar a chance de o jogador repetir uma jogada na tentativa de melhorar o destaque de sua ação, como uma segunda chance.

As definições de Sarrazac sobre os dispositivos dramatúrgicos modernos encontram imensa maleabilidade fora da escrita literária e servem para descrever também os processos envolvidos em relações lúdicas que envolvem a elaboração de um drama. O próprio autor caminha para esse entendimento quando disserta sobre os limites do drama, afirmando que, “A rigor, não há crise do drama, mas do homem. Em sua extrema plasticidade, o drama em mutação abraça essa crise”. (SARRAZAC, 2017, p. 333) E assim pode-se entender que “o drama como técnica de comunicação

entre seres humanos” (ESSLIN, 1978, p. 14) tende a abraçar as mesmas estruturas daquele instinto de jogo, nativo das formas dramáticas, e a se acomodar a contextos sociais específicos, ainda mais aquelas ações dramáticas que são dependentes de uma narração altamente interativa e com pluriprotagonismo.

Os jogos como campo da experimentação criativa

O RPG de mesa é um jogo e, como tal, pela perspectiva huiziguiana, é uma atividade livre, voluntária, materialmente improdutiva, de tempo-espaço conexos e próprios e com um conjunto de regras definidas. Contudo, ao se confrontar a percepção desse autor da filologia comparada das palavras gregas que servem como sua classificação para brincadeira (παίδιά) e disputa (ἀγών), não parece distinguível a qual categoria esse jogo poderia ser relacionado, pois, enquanto simulacro e construção narrativa aleatoriamente influenciada, parece satisfazer a ambos os sentidos. Ainda mais, é possível deduzir, pelo desenvolvimento de Roger Caillois (1990, p. 89, grifo do autor) e sua “sociologia *a partir dos jogos*” na obra *Os homens e os jogos: a máscara e a vertigem* (1990), que a conjugação dos componentes *ludus* e *paidia*⁴ pode ser atribuída para os RPGs de mesa e em nenhum momento alguma pode ser abandonada sem perda da função de divertimento. A brincadeira de vivenciar a experiência por meio da imitação de outros personagens também é uma disputa de narrativa para a sobreposição de conflitos, seja pela estratégia, seja pela sorte nos dados, e a vitória dos

4 “Numa extremidade, reina, quase absolutamente, um princípio comum de diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão, através do qual se manifesta uma certa fantasia contida que se pode designar por *paidia*. Na extremidade oposta, essa exuberância alegre e impensada é praticamente absorvida, ou pelo menos disciplinada, por uma tendência complementar, contrária nalguns pontos, ainda que não em todos, à sua natureza anárquica e caprichosa: uma necessidade crescente de a subordinar a regras convencionais, imperiosas e incômodas, de cada vez mais a contrariar criando-lhe incessantes obstáculos com o propósito de lhe dificultar a consecução do objetivo desejado. Este torna-se, assim, perfeitamente inútil, uma vez que exige um número sempre crescente de tentativas, de persistência, de habilidade ou artifício. Designo por *ludus* esta segunda componente”. (CAILLOIS, 1990, p. 32-33)

personagens ou do obstáculo reconfigura completamente o andamento da sessão e a maneira como serão vivenciadas as experiências dos jogadores a partir de então. Portanto, os RPGs de mesa aparentam ser uma fusão dos gêneros de jogos *agôn*,⁵ *alea*,⁶ *mimicry*⁷ e *ilinx*,⁸ haja vistas que estes permitem a experimentação de porções de disputa, de aleatoriedade, de imitação e de vertigem.

Os RPGs de mesa, independentemente do sistema de regras utilizado, mantida a sua forma tradicional, se mostram como jogos extremamente complexo em termos de experiência lúdica. Os jogadores podem estabelecer significados distintos em diversos âmbitos da relação com o jogo e estabelecer seus próprios parâmetros de aplicação de conhecimentos durante a sua execução. É permitido aos jogadores testar uma infinidade de emoções, sentimentos e ideias no decorrer dessa ação coletiva, que se mostra altamente dramática. A elaboração do personagem e a sua articulação na trama jogada são de total liberdade dos jogadores, bem como o divertimento dessa realização provém da construção consciente de uma história coletiva e individual. Cada jogador constrói uma narrativa particular que buscará se sustentar no tempo do jogo e será mais uma nota importante na estrutura geral.

Essas várias ficções produzidas por meio do jogo acabam por fornecer diversos tipos de repertórios para os seus jogadores. A forma como se

5 “Há todo um grupo de jogos que aparece sob a forma de competição, ou seja, como um combate em que a igualdade de oportunidades é criada artificialmente para que os adversários se defrontem em condições ideais susceptíveis de dar valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor”. (CAILLOIS, 1990, p. 34)

6 “Em latim, é o nome dado para um jogo de dados. Utilizo aqui para designar todos os jogos baseados, em clara oposição ao *agôn*, numa decisão que não depende do jogador, e na qual ele não poderia ter a menor das participações, e em que, conseqüentemente, se trata mais de vencer o destino do que um adversário”. (CAILLOIS, 1990, p. 36-37)

7 “Encontramo-nos, então, perante uma variada série de manifestações que têm como característica comum a de se basearem no facto de o sujeito jogar a crer, a fazer crer a si próprio ou a fazer crer aos outros que é outra pessoa. Esquece, disfarça, despoja-se temporariamente da sua personalidade para fingir uma outra”. (CAILLOIS, 1990, p. 39-40)

8 “Um último tipo de jogos associa aqueles que assentam na busca da vertigem e que consistem numa tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e infligir à consciência lúdica uma espécie de voluptuoso pânico”. (CAILLOIS, 1990, p. 43)

realizam as ações dos jogadores interna e externamente tem potencial de influenciar experiências dramáticas outras, além do jogo, inclusive ações culturais e artísticas. A tese de doutorado de João Marcos Dadico Sobrinho, defendida em 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), *O roleplaying game como meio de escrita dramatúrgica*, explorou o potencial que esse tipo de jogo teve para estimular a escrita de um texto dramático para teatro em atores sem experiência dramatúrgica. A pesquisa foi capaz de apresentar um resultado satisfatório, articulando-se com um processo de jogo de improvisação dramática oriundo da apropriação dos atores/jogadores dos repertórios de uma sessão de RPG de mesa, dentro de determinadas condições indutoras definidas coletivamente para aquela finalidade.

Jean-Pierre Ryngaert (2009), a partir de seu entendimento, contextualiza a importância dos jogos dramáticos nos processos de aprendizagem e de criação artística. O autor utiliza do conhecimento psicanalítico de Donald Winnicott (1975 apud RYNGAERT, 2009, p. 35) para afirmar que “jogar é uma experiência: sempre uma experiência criativa, uma experiência situada no *continuum* espaço-tempo, uma forma fundamental da vida”. Ainda segundo Ryngaert (2009, p. 39, grifo nosso),

Há muito tempo os teóricos do jogo chamam atenção para seu caráter insubstituível nas aprendizagens. O jogo facilita uma espécie de experimentação sem riscos do real, na qual a criança se envolve profundamente. Ele se caracteriza pela concentração e pelo engajamento (o jogador seria uma espécie de sonhador acordado), mas permite o afastamento rápido dos protagonistas em caso de necessidade, isto é, se esses forem ameaçados pela angústia. Winnicott vai além, definindo um espaço-tempo que seria próprio do jogo. Para isso ele se apoia em suas conhecidas teorias do objeto transicional, experiência essencial para a criança que, desse modo, cria seus pontos de referência entre ela e a mãe, entre o eu e o não-eu. Constatando que o jogo não provém nem da realidade interior (ele se distingue do sonho e da fantasia) nem da realidade exterior (ele não se confunde com a experiência real), que ele não está nem dentro nem fora, Winnicott o situa em uma zona intermediária, um espaço potencial definido como o *campo da*

experimentação criativa. Esse espaço é essencial ao desenvolvimento e se confunde com o espaço cultural, o das pulsões criativas, sem as quais o indivíduo não encontra mais sentido para a sua existência.

Os personagens criados pelos jogadores de um RPG de mesa tornam-se, portanto, o foco da atenção do jogador. É por meio desses personagens que todas as experiências produzidas pelo jogo adirão e a complexidade envolvida na criação destes e o investimento emocional empenhado em seu desenvolvimento podem ser considerados equivalentes à complexidade da própria criação de um texto dramático. Eles são o ponto de partida do jogo e a sua finalidade. A interação gerada pelos jogadores entre esses personagens e a ficção, representada pelo mestre do jogo, abrem-se como campo da experimentação criativa para relações sociais, lúdicas e dramáticas estabelecidas com liberdade e com qualidade de repertório subjetivo e coletivo. E quanto mais conhecimento os jogadores tiverem sobre os dispositivos dramatúrgicos envolvidos nos *tabletop* RPGs, tanto maior poderá ser também a sua capacidade de interação com os elementos materiais e narrativos do jogo, elevando ainda mais a importância das experiências produzidas em cada sessão para os processos artísticos paralelos ao jogo.

Operações dramatúrgicas no RPG de mesa como processo de criação

O mestre do jogo tem a função de propor uma experiência ficcional aos jogadores. Essa experiência é tanto mediada pelos materiais oferecidos pelo sistema de jogo, quanto pela condução oral do mestre de jogo, que interfere o tempo todo na ficção, descrevendo os eventos ali constituídos. Portanto, todas as ações e imagens apresentadas aos jogadores e produzidas com eles têm potencial de referência criativa.

Logo na criação dos personagens para o jogo, o mestre do jogo pode ajudar os jogadores/atores a conciliar seus desejos expressivos com o sistema de regras e com a realidade proposta pelo universo da ficção do jogo. As histórias criadas por meio dessa conciliação por si só já são capazes de

oferecer elementos importantes a ambos, jogadores e mestres do jogo, que podem influenciar várias sessões de jogo por meio de resgates retrospectivos de qualquer parte. Tais resgates favorecem o reforço de determinados aspectos da personalidade do personagem que precisam ser interpretados e vivenciados pelo jogador/ator e podem ser constatados pelas manifestações de sentimentos do jogador/ator durante ou após a cena. Sentimentos como euforia, frustração, tristeza etc. podem refletir algum tipo de inter-relacionamento entre o jogador/ator e o seu personagem. Explorar as conexões afetivas estabelecidas durante sessões de RPG de mesa obtidas através de operações retrospectivas pode contribuir também com aspectos da criação dramática.

Também, cada cena jogada é fruto de uma escolha específica. Jogadores e mestres do jogo são obrigados a escolher cuidadosamente suas palavras para descrever com o máximo de detalhes as ações em curso e as subjetividades dos personagens. Todas as experiências produzidas durante uma sessão de RPG de mesa são fruto de alguma opção. Nesse sentido, é oferecida imperativamente aos envolvidos a necessidade de interagir uns com os outros. E cada escolha bem-sucedida ou malsucedida, na maioria das vezes determinada pela aleatoriedade dos dados, confere um desfecho único para a história, e a sucessão de sucessos e desastres acaba oferecendo mais elementos referenciais a serem interpretados pelo(a) ator(atriz) ou a serem incorporados ao texto dramático. Assim, pode-se destacar a opção como o dispositivo dramático característico dos *tabletop* RPGs.

Na medida em que o mestre do jogo pode ser também considerado um dramaturgo, alguns roteiros de histórias podem ser predeterminados. E como todo o jogo o RPG de mesa está sujeito a uma falha completa, por exemplo, quando todos os personagens morrem em uma batalha, é possível determinar um reinício, um recomeço do jogo. A história pode ser jogada novamente com as mesmas premissas anteriores de enredo, mas com personagens totalmente diferentes, ou ainda com os mesmos personagens, mas com jogadores/atores diferentes. Dessa forma, um mesmo caminho pode ser todo percorrido novamente, com a ciência dos erros cometidos antes pelos jogadores/atores – ou não, e essas diversas tentativas podem se acumular num multiverso de cenas, propostas interpretativas e ações

textuais. Eis, portanto, como a repetição-variação pode ser operada como proposta criativa nos RPGs de mesa.

As interrupções das ações, das cenas e das descrições dos cenários poderão tanto ser motivadas pela imprevisibilidade das reações dos jogadores/atores e do mestre do jogo, quanto ser propositalmente acionadas para interferir numa determinada situação de jogo. Algumas dessas interrupções, quer sejam elas pré-textuais, quer sejam resultado de uma impulsividade, podem oferecer material referencial para processos de criação. Algumas dessas reações podem se tornar bordão de uma personagem, ação característica do mesmo ou ainda podem servir como objeto para a pesquisa de algumas situações específicas, por exemplo, para compreender como os jogadores/atores entendem que os personagens devam reagir a algumas propostas de interferências preconcebidas na história.

O ritual da preparação de uma sessão de RPG, a organização do espaço do jogo, a preparação dos materiais, a proposta de vestimentas e inclusive as sessões anteriores para a construção da ficha do personagem, antes de se jogar a história propriamente dita, são aqueles elementos que mais aparentam estar conectados aos dispositivos antecipadores da dramaturgia. Aproveita-se esse momento para, coletivamente, não apenas construir um encontro para uma atividade lúdica, mas também transformar essa reunião numa apropriação sinestésica dos jogadores/atores por meio da visualidade, da música, de odores e sabores, com o objetivo de constituir uma confluência dos sentidos e de pensamentos que possam preparar o caminho para a experiência proporcionada pela história jogada.

A antecipação do resultado da história pode até acontecer de maneira que a estrutura seja planejada e a condução da história seja limitada ao destino já traçado para os jogadores, mas, ainda assim, a forma como esse destino se encadeará será imprevisível e determinada pelo conjunto de resultados aleatórios e ações dos personagens. Porém, na tradução do campo da experimentação criativa para escrita dramática e para processos de criação de personagens, essas experiências antecipadoras podem ser ocasionadas pelo título, pelas falas introdutórias, prólogos ou ainda didascálias trazidas à cena. Os prólogos e epílogos do mestre do jogo são boas ferramentas para recapitular os acontecimentos das sessões anteriores e

ainda proporcionar certa ambientação ou mesmo dicas para as próximas aventuras. Citações de autores famosos da literatura figuram entre aqueles dispositivos antecipadores mais utilizados entre mestres do jogo como enigmas para as situações a serem vivenciadas pelos jogadores/atores.

Considerações finais

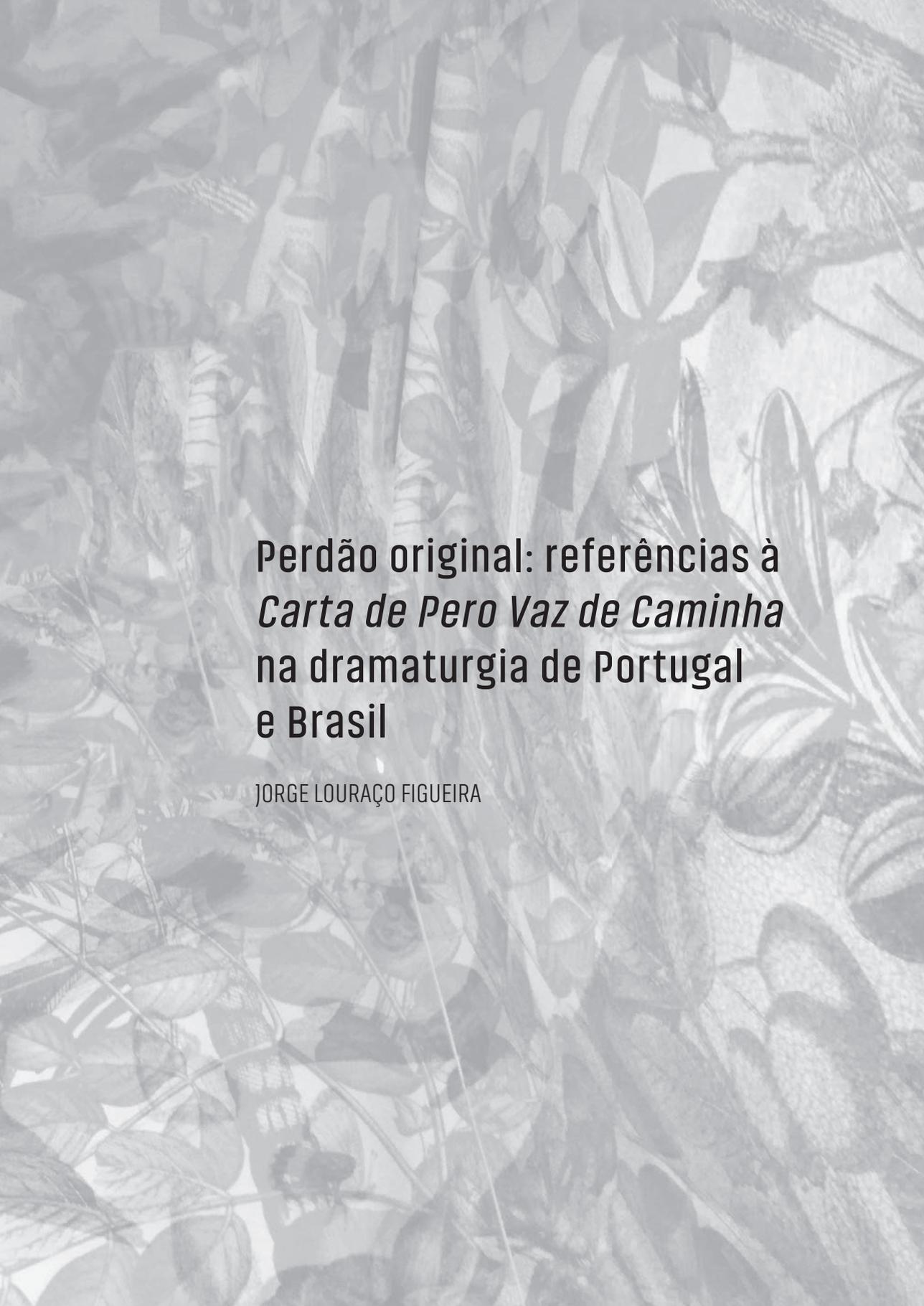
A experiência simulada de jogar com personagens é uma celebração coletiva da vida, manifestada na situação geracional de novas vidas. Os RPGs de mesa permitem que os sentidos e os pensamentos de todos os envolvidos compartilhem e reforcem referências sobre si e sobre o outro, sobre o eu e sobre o não eu. Para conhecer e jogar RPG, não é preciso ter um profundo conhecimento dramático, nem é esse o seu objetivo enquanto prática lúdica livre e descompromissada. No entanto, de posse desses saberes, a atividade lúdica se potencializa e abre caminho para diversos processos de assimilação criativa para o jogo e para os indivíduos. O prazer que as sessões de jogo proporcionam atua na percepção dos jogadores de tal maneira que permite a extrapolação para a realidade de situações particulares vividas no universo da ficção, semelhante a outras formas de fruição artística, com o potencial de se tornar mesmo um “causo” entre os participantes.

Assim, nesse universo de faz de conta, artistas se tornam jogadores para agir, individual e coletivamente, em processos de livre inspiração e expressão do próprio desejo como outra possibilidade de imersão no campo da experimentação criativa para a fruição de uma outra experiência criativa e com potencial referencial para processos dramáticos e de criação de personagens.

Uma abordagem dramática para os RPGs de mesa pode acrescentar mais uma contribuição aos estudos pedagógicos que se apropriam dos processos dramáticos para o ensino de teatro e para aqueles dramaturgos e grupos de teatro que buscam novas formas de iniciar seus processos coletivos de criação.

REFERÊNCIAS

- BIENIA, R. *Role Playing Materials*. Braunschweig: Zauberfederer Verlag, 2016.
- BRANDÃO, L. R. *O RPG enquanto uma linguagem teatral*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e licenciatura em Artes Cênicas) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.
- ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HITE, K. *Vampire: the masquerade: a storytelling game of personal and political horror*. 5. ed. Stockholm: White-Wolf Entertainment AB, 2018.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARCATTO, A. *Saindo do quadro: uma metodologia educacional lúdica e participativa baseada no Role Playing Game*. São Paulo: A. Marcatto: Centro de Estudos Vida: Consciência Editora, 1996.
- PAVÃO, A. *A aventura da leitura e da escrita entre mestres de RPG*. São Paulo: Devir, 2000.
- RODRIGUES, S. *Roleplaying game e a pedagogia da imaginação no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- RYNGAERT, J. P. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
- SARRAZAC, J. P. *Poética do drama moderno e contemporâneo: de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.



**Perdão original: referências à
Carta de Pero Vaz de Caminha
na dramaturgia de Portugal
e Brasil**

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

Perdão original: referências à *Carta de Pero Vaz de Caminha* na dramaturgia de Portugal e Brasil¹

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

Sincronismos

O primeiro ato público da história comum do Brasil e de Portugal – ou pelo menos um dos exemplos mais antigos que se pode dar – é o encontro entre estrangeiros e nativos em abril de 1500, descrito na *Carta de Pero Vaz de Caminha* e reproduzido de inúmeras formas desde então.² A *Carta* tornou-se, a partir da sua redescoberta no início do século XIX, um documento de identidade coletiva que faz, muito anacronicamente, parte do nacionalismo brasileiro, mas também do imperialismo lusitano.

-
- 1 Este texto resulta de uma pesquisa de doutorado na Universidade de Coimbra, apoiada com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).
 - 2 Por exemplo, a primeira missa, descrita na *Carta*, foi fixada nos quadros de Victor Meirelles (1860), Cândido Portinari (1948) e Paula Rego (1993); nos filmes *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, e *A Primeira Missa* (2014), de Ana Carolina; e em enredos das escolas Acadêmicos do Grande Rio (2000), Imperatriz Leopoldinense (2010) e Estação Primeira de Mangueira (2014).

(NOVAIS, 2005, p. 244) Escrita em Porto Seguro entre 26 de abril e 2 de maio de 1500; redescoberta por Juan Bautista Muñoz por volta de 1793; e arquivada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal; só foi publicada pela primeira vez no ano de 1817, por Manuel Aires de Casal, na *Corografia brasileira*. Desde então, não parou de crescer a sua importância simbólica.³

Oswald de Andrade faz referência à *Carta* logo no início do *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 1924, e assenta o seu primeiro livro de poemas na desmontagem desse primeiro ato de escrita. (CAMPOS, 2008, p. 165) O poema “Erro de português” (1925), além de evocar no título o achamento aparentemente casual do Brasil, começa precisamente com uma alusão à *Carta*: “Quando o português chegou / Debaixo duma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português”. A “bruta chuva” do segundo verso é a mesma de 23 de abril de 1500, quando “ventou tanto sueste, com chuvaceiros, que fez caçar as naus, e especialmente a capitânia”. A forma de desaparelhar a fixação no primeiro encontro foi reproduzir, agora com ironia, a ideia escolar do primeiro encontro entre índio e português, de onde provém o estabelecimento de uma imagem recíproca,⁴ subvertendo-a com a hipótese contrafactual: e se o tupi tivesse colonizado o português? Melhor ainda: e se o tupi comesse o português?

As paródias da *Carta* formam as visões do Brasil desde há muito e de ambos os lados do oceano. O modernismo brasileiro é indianista, elegendo o índio – canibal e bom selvagem – como símbolo da identidade nacional. (PEREIRA, 2015, p. 129) Ser ou não ser índio é, para os modernistas

3 Em Portugal, em 2014, foi reproduzida na íntegra no jornal *Público*, quando a cantora brasileira Adriana Calcanhoto foi “diretora por um dia”, por ocasião da edição especial de aniversário do periódico; em 2016, foi exposta em Belmonte, terra natal de Cabral.

4 A imagem recíproca, ou contraimagem, é um conceito da matemática já usado em ensaios sobre a cultura dos dois países (MENDES, 2019; MOREIRA, 1967; VIEIRA, 1991) e até no emblema do Ano de Portugal no Brasil / do Brasil em Portugal 2014, desde logo útil como metáfora. O princípio da reciprocidade, além disso, está na legislação dos direitos e deveres de nacionais do Brasil em Portugal e vice-versa, estabelecida desde a independência do Brasil, e que distingue portugueses e brasileiros de outros estrangeiros, como, por exemplo, o Acordo Luso-Brasileiro sobre Contratação Recíproca de Nacionais, de 2004.

brasileiros e seus herdeiros, um dilema que se torna um lema. “Tupi or not Tupi, that is the question” pode parecer, à primeira vista, só um trocadilho feliz, mas o facto é que vai à raiz do problema da identidade, abaixo e acima do Equador. Os tropicalistas reproduzem o dilema: “Tropicália”, a canção de Caetano Veloso que leva o nome do movimento, começa precisamente com uma referência à *Carta*. A paródia, referindo o técnico de som do estúdio, Rogério Gauss, foi gravada durante um teste de som e foi posta na versão editada: “Quando Pêro Vaz de Caminha / Descobriu que as terras brasileiras / Eram férteis e verdejantes, / Escreveu uma carta ao rei: / Tudo que nela se planta, / Tudo cresce e floresce. / E o Gauss da época gravou”. (LACERDA, 2012, p. 242)

Ser colonizado ou ser colonizador é a contradição a ser resolvida, sob pena de perpetuar um impasse. Uma das saídas tapadas desse beco é a formulação de um ponto de vista em que o outro é o mesmo, paradoxo identificado por Pasta Júnior (2011) nas obras de Machado de Assis, Raul Pompeia, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, Glauber Rocha, entre outros. No caso de Portugal, João Leal (2000) mostra bem como a identidade portuguesa é imaginada como excepcionalmente adaptável, composta de pares opostos, desde Jorge Dias a Boaventura de Sousa Santos.

As visões de um e de outro caracteres nacionais são complementares nas suas definidas indefinições. Partilhadas pelo senso comum com a melhor das intenções, as análises e obras citadas, a despeito do teor crítico, acabam por ocultar o processo colonial no Atlântico Sul. O português e o brasileiro, assim indefinidamente definidos, são alegorias de um colonialismo, primeiro externo (sob a forma de extermínio, segregação e discriminação dos indígenas e tráfico de pessoas escravizadas) e depois interno (a escravidão desde a independência), que se supõe benigno, na forma de indivíduos aparentemente bons que abraçam e engolem o outro. Este jogo de papéis é para quem quer ser indígena brasileiro na letra, sendo colonizador português no espírito ou vice-versa. O mito do perdão original mostra a pretensa identificação do colono com o indígena, o que possibilita a transformação de um no outro, suprimindo o último em favor do primeiro, e estabelece os correspondentes papéis de português e brasileiro –

o gentílico fixado somente no século XIX –,⁵ a bem dizer indistintos, como opostos que se alternam, ao mesmo tempo em que exclui desta mitologia a figura do escravo, estrangeiro, africano – a maior parte vinda das atuais regiões de Angola, Moçambique e Nigéria –, tornando o negro não visto e não dito até a popularização do mito das três raças.

Talvez o texto de Caminha seja o mais antigo argumento teatral luso-brasileiro. A teatralização da convivialidade, nem que seja retrospectivamente, dá-se logo desde o primeiro momento, com os saltos de Diogo Dias e a música e dança do gaiteiro que seguia nas naus. (CASTRO, 2005; MOURA, 2018) O relato da dança entre portugueses e nativos ou do trabalho e da luta em conjunto mostra até onde pôde ir o entendimento entre uns e outros. Mas a primeira cena deliberada é outra: a recepção de dois nativos a bordo, tal como descrita pelo cronista, feita como encenação ou fingimento, é que deve ter sido o primeiro ato pensado teatral ou performativo, ao pretender passar uma ideia e fazer uma ação que afetasse o outro, além de incluir a expectativa de quem assiste: escreve Caminha que “um deles fixou o olhar no colar [de ouro] do Capitão e começou a acenar para a terra e logo em seguida para o colar, como querendo dizer que ali havia ouro”. (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 2v) A festa do primeiro encontro foi desde logo ensombrada pela questão do ouro, que só anos depois começaria a satisfazer a sede da Coroa portuguesa. A *Carta* relata o “dramático desencontro de culturas, o impossível diálogo entre as normas da dádiva e a lógica da mercadoria”. (NOVAIS, 2005, p. 239) Caminha, porém, talvez estivesse consciente do equívoco. Um pouco mais adiante, faz a devida ressalva:

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as

5 Segundo Novais (1997, p. 23): “*Brasileiros*, como se sabe, no começo e durante muito tempo designava os comerciantes de pau-brasil. A percepção de tal metamorfose, ou melhor, essa tomada de consciência, isto é, os colonos descobrindo-se como *paulistas*, *pernambucanos*, *mineiros* etc., para afinal identificarem-se como *brasileiros* – constitui, evidentemente, o que há de mais importante na história da Colônia, porque situa-se no cerne da constituição de nossa identidade”.

e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo. Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar. E depois tornou as contas a quem lhas dera. (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 3r)

A leitura da *Carta* sincroniza o leitor atual com os dez dias que durou o encontro original de há 500 anos, argumenta Gumbrecht (2000). A *Carta* convida à imaginação desses dez dias ou, pelo menos, dos momentos em que é escrita, já que o seu lugar de enunciação é muito específico e particular, criando, por si só, uma cena concreta para a fala e a escrita de Pero Vaz de Caminha. O autor dirige-se ao monarca – a quem, de resto, faz um pedido –, mas fala também consigo mesmo e, nessa dualidade, fala conosco, que somos levados para o lugar dele(s). Estamos em 1500 e, ao mesmo tempo, em 2000.

Anacronismo

No conjunto das peças de teatro portuguesas e brasileiras escritas desde os anos 1960, as referências a esse documento do primeiro encontro entre portugueses e brasileiros são poucas, mas suficientes para ensaiar a análise de padrões reconhecíveis. O tom pode ser de comemoração, mais ou menos irônica, como, por exemplo, no caso de um espetáculo teatral que, em 2018, ao longo de todo o ano, uma vez por mês, nas galerias da Amazónia do Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, reproduzia quase na íntegra o texto da *Carta*. Ou ainda como no caso, um ano antes, de *Selvageria* (2017), uma encenação de Felipe Hirsch a partir de uma coletânea de textos europeus sobre o Brasil, que incluía uma personagem coletiva, *Coro de Pero Vaz de Caminha*, tendo como epígrafe um pequeno excerto da carta original: “Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar”. (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 13v) Ou o tom pode ser

paródico, seguindo o modelo de Oswald de Andrade (FELIPPE, 2017, p. 79), como no caso de um díptico de espetáculos do mesmo Felipe Hirsch, em 2016, *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana*, ambos a partir de contos de escritores latino-americanos. Em *A tragédia*, foi usada uma paródia da *Carta*, intitulada “Carta nº 2”, da autoria de Reinaldo Moraes, retirada da coletânea de contos *Umidade*, e dita com pronúncia de português de Portugal pelo ator Caco Ciocler. O texto reproduz o ímpeto colonizador com palavras de hoje:

Antão dizia eu que antes de alguém ter tempo de dizer chupa! já saltávamos aos cangotes daquelas fêmeas naturaes, feitos javalis resfolegantes de animalesco e represado d’sejo, e elas viram o que era bom pa tosse, pá. E às vezes que por qualquer razão já não queriam mais ter seus urifícios frequentados brutalmente pela nossa nobre gente, dávamos-lhes uns cascudos, mor d’elas calarem as matracas, e nelas mandávamos grosso fumo, pá, refodidas vezes, e era pimba na pombinha e peroba na peladinha! Aquilo era um vidão, pá. (FELIPPE, 2017, p. 79)

Em *A comédia*, Moraes reincidiu no tema do Brasil quinhentista visto pelos estrangeiros, mas desta vez com um texto inédito sobre a passagem do mercenário alemão Hans Staden pelo Brasil, no século XVI. Ao longo dos anos, outras peças citam direta ou indiretamente a *Carta*, usando como motivo a prosa de Vaz de Caminha. São os casos de *Museu encantador* (2015), *Alla Prima* (2015), *Supernova* (1999), *O corsário do rei* (1985) e *Auto dos 99%* (1962).

Museu encantador (2015), de Rita Natálio (portuguesa) e Joana Levi (brasileira), realizado como uma performance que acompanha uma instalação, apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro, começa com um quadro intitulado *Sarcófago/fantasma*, composto por várias ações e uma “mistura de textos” de Pero Vaz de Caminha, Darcy Ribeiro e Davi Kopenawa. No início, trajadas com “roupas de exploradoras”, três *performers* entram no espaço, deitam-se, cobrem-se com panos e começam a falar:

JOANA: 22 de Abril, quarta-feira. Neste dia houve-mos vista de terra!

RITA: Os índios entenderam a chegada do europeu como um acontecimento espantoso, só assimilável em sua visão mítica do mundo.

TERESA: Gente do deus sol, o criador, que vinha milagrosamente sobre as ondas do mar grosso.

JOANA: E na quinta-feira, 23 de Abril, fizemos vela e fomos direto para a praia.

RITA: Os recém-chegados, saídos do mar, eram feios, fétidos e infectos.

JOANA: Dali avistámos homens, obra de uns sete ou oito, que caminhavam pela praia.

TERESA: Quando os avistei, chorei de medo. Eu os achava muito feios, esbranquiçados e peludos.

JOANA: Eram pardos, todos nus, sem nada que lhes cobrisse suas vergonhas. E nas mãos traziam arcos e setas. Tinham os beiços de baixo furados e neles metidos seus ossos brancos.

Daí em diante, a performance desenterra toda a parafernália da propaganda folclorista portuguesa, que mistura com a parafernália do nativismo e do tropicalismo, criando, entre outras muitas, variadas figuras, “o fantasma sensual das duas culturas”. Seguem-se vários quadros: *Exploradoras*; *Colónia*; *Fantasma/encantamento colonial*; *Ritual antropofágico*; *Terreiro*; *Foto com os ossos do futuro*. O último, *Ritual de casamento*, volta a ecoar o encontro – ou desencontro – original:

Joana e Rita se posicionam na ponta da projeção da floresta, tiram suas roupas de exploradores e ficam nuas. Vão se aproximando lentamente, ficando frente-a-frente, no centro da projeção, com a mata projetada sob seus corpos. Se afastam. Se aproximam novamente, desta vez muito próxi-

mas, quase se beijam. Se afastam. Se aproximam novamente, se esbarram lentamente, e seguem embora. Rita sai por [a designar] e Joana por [a designar]. (A voz off tem um texto ligado à relação entre Portugal e Brasil.) Teresa, roupa de explorador, dá play no vídeo do casamento, dá play em todos os vídeos da instalação e sai por [a designar].

Museu encantador faz o inventário dos encontros e desencontros entre portugueses e brasileiros, terminando numa reconciliação que correspondia à união matrimonial, efetiva, das duas artistas.

Alla Prima (2015) é uma “criação” com a forma de “pesquisa coreográfica” que tenta dar conta das ideias sobre o “corpo brasileiro” que circulam “desde a carta de Pero Vaz de Caminha”, conforme um resumo do criador, Tiago Cadete. No primeiro bloco, depois de se despir em palco até ficar completamente nu em cena, como se estivesse numa sessão de modelo vivo, o ator apresenta uma sequência de várias posturas e gestos, correspondentes a uma série de frases sobre o Brasil ou os brasileiros projetadas numa tela, retiradas de livros, como, por exemplo, *Duas viagens ao Brasil* (1557), do mercenário alemão Hans Staden. A mais conhecida das citações da *Carta de Pero Vaz de Caminha* é usada logo no começo: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. No segundo bloco, ouvimos uma série de descrições de imagens, que o ator vai reconstituindo com o corpo. No terceiro bloco, essas mesmas imagens – gravuras, pinturas e fotografias, como, por exemplo, *Primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles; ou *Abaporu* 1928, de Tarsila do Amaral – são projetadas na tela, com Tiago Cadete continuando a tentar imitar os corpos dos originais. No último bloco, a sequência de movimento e posturas é projetada na tela, com efeito de câmara rápida, simulando um único movimento fluido.

A inspiração para a performance veio depois de uma visita ao Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, em que Tiago Cadete se surpreendeu com quadros como *Primeira missa*, “imagem que reencena o início do colonialismo no Brasil”, perguntando-se “como a criação de imagens

pode ser tão colonizadora como a exploração de corpos?”. (CADETE, 2017, p. 5) Em oposição a essa reencenação, propõe-se encarar o outro de igual para igual.

Nu, acumulando os traços feitos na tela à primeira, Tiago Cadete é simultaneamente o modelo e o pintor. Analisando o espetáculo depois de uma apresentação na Bienal do Serviço Social do Comércio (Sesc) de Dança, em Campinas, Ivana Menna Barreto nota a tentativa de espelhamento do corpo de Tiago Cadete com o corpo brasileiro:

Os corpos dos índios estavam nus e sem vergonha, como este agora, em cena, exposto ante os espectadores. Há, no entanto, uma diferença entre as duas situações: os corpos dos índios retratados nas telas estavam observando o espetáculo, enquanto este corpo do agora performa o que vê nas imagens, buscando os pedaços de um quebra-cabeças que ficou perdido na história entre Brasil e Portugal. Aos poucos vamos reencontrando, nas pinturas impressas no corpo do artista, as mesmas imagens que vimos nos livros da infância, descritas à época como retratos das grandes batalhas em que alguns heróis deram a própria vida pela conquista de territórios. [...] A conversa proposta por Alla Prima pode ser vista como uma crítica da nossa história com os portugueses, do que foi essa relação e do que ela poderia ser. Mas é também a experiência de um corpo que se reinventa pela própria exposição, quando sai de si para experimentar outros corpos; e abre espaço para uma leitura da nossa história que costuma ser encoberta. Esse encobrimento passa pela desconfiança em relação à nudez, pela maneira como deixamos de ser índios e assumimos as roupas do colonizador, pelo medo. (BARRETO, 2017)

Cadete explora o tema em outros trabalhos: *Carta* (2017) é uma instalação sonora em que uma gravação da leitura da *Carta de Pero Vaz de Caminha* pode ser ouvida a partir de um armário fechado; *Analepse/prolepse* (2019) é uma reprodução de *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*, de Oscar Pereira da Silva, presente em todos os manuais escolares brasileiros, em que as embarcações portuguesas foram apagadas digitalmente.

Tiago Cadete e Rita Natálio fazem parte de uma leva de artistas que migrou para o Rio de Janeiro ou São Paulo para continuar estudos e carreira. Essa migração passou a ocupar um grande espaço no trabalho de ambos, estendendo-se à pesquisa acadêmica e às artes plásticas. Mesmo quando se critica a emblematização da *Carta*, o primeiro encontro continua a ecoar como hipótese do imigrante português no Brasil.

O contraste entre a visão do Brasil contemporâneo e os lugares-comuns da história de Portugal e Brasil já tinha sido elaborado numa peça de Abel Neves, *Supernova* (1999), produzida no âmbito das celebrações da chegada dos portugueses à América do Sul. A ação decorre no famoso Monte Pascoal, no Brasil, agora tornado destino turístico. Vale a pena citar na íntegra a descrição do espetáculo feita pelo encenador, Fernando Mora Ramos, no programa:

Um grupo de oito excursionistas compra férias no Monte Pascoal, onde Cabral avistou pela primeira vez terra brasileira. Procuram um suplemento de alma que os eleve acima das pequenas vidas diárias. Uma revelação é a promessa incluída no pacote de três dias de lazer. Atrás da cachoeira, uma paisagem virgem colocará cada um diante de uma verdade íntima surpreendente. Um cozinheiro, cronista do lugar, nordestino de origem, uma guia e dois policiais são a estrutura do acolhimento. Pela voz de um poeta e mais tarde de uma personagem, blocos da Carta de Pero Vaz de Caminha soam como a fala inesperada de uma memória daquele lugar. Uma fala da paisagem indomada, antes de ser reserva. E da alma dos Tupiniquins que restará? Supernova, sol que resulta de uma fusão de estrelas, é um 'poema' sobre a vida concreta de criaturas contemporâneas, que procuram nos mitos publicitários o que porventura podem ter à porta de casa.

A primeira cena da peça, intitulada “Achamento”, começa com uma voz incorpórea dizendo o texto da *Carta*:

VOZ DO POETA: E assim seguimos nosso caminho, por este mar, [...] topámos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras que dão o nome de rabo-de-asno. E, quarta-feira seguinte, pela manhã topámos aves a que chama fura-buxos. Neste dia, [...] hou- vemos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs o nome – o monte Pascoal – e à terra – a Terra de Vera Cruz.

A *Carta* marcará o compasso da ação. A luz sobe e é então que nos é dado ver o cenário descrito na indicação inicial, em que se incluem “Uma velha sineta de barco, duas garrafas de vidro (uma azul e outra branca), duas âncoras, um toro de pau-brasil, um caixote algo destruído com restos de marmelada, dois cocares, um monte de algas secas”. É neste cenário de naufrágio que entram personagens que “representam algumas das figuras presentes nos painéis de São Vicente, do pintor Nuno Gonçalves”. Continua a voz:

VOZ DO POETA: Avistámos homens que andavam pela praia, [...] a feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andavam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menos caso de encobrir ou de mostrar as suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto.

Em contraste com as figuras de portugueses medievais, é evocada a imagem dos índios nus, que Caminha refere “obsessivamente”, como Novais

nota (2005, p. 241), e as peças contemporâneas não menos, como se vê. A citação corre ainda por mais umas linhas, até terminar:

VOZ DO POETA: E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha por não terem a sua como a dela.

A *Carta* volta a ser reproduzida mais à frente, na oitava cena – intitulada “Vivem entre plantas e astros. É uma amizade que têm”. Entra em cena o Poeta, que recolhe do sapato seiscentista enterrado na areia um bilhete com a notícia da morte de Pero Vaz de Caminha, em Calecute, no mesmo ano de 1500. A personagem diz mais um excerto da *Carta*, aquele em que se descreve como tentaram perguntar se havia ouro naquelas terras, e, recordando-se então desses momentos, prossegue, encerrando com uma descrição dos folguedos em que misturaram o gaiteiro nas danças com os índios. A figura de uma “boa selvagem”, como lhe chama Magalhães (1995, p. 10), será reproduzida tanto nos textos indianistas como nas peças contemporâneas. Uma frase em particular é mais frequente que as outras: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. A frase é repetida tanto em *Alla Prima* quanto em *Museu encantador*. Colonizadores, imigrantes e turistas serão equiparados pelo anacronismo que os une, e os motivos edênicos continuam a ser reproduzidos, com mais ou menos ironia.

Prequelas

Em *O corsário do rei*, Augusto Boal retoma temas e formas explorados anteriormente, no tempo do Arena, em peças como *Zumbi* (1965) e *Tiradentes* (1967), em que a opressão colonial era uma alegoria da opressão militar e os portugueses eram equiparados aos ditadores. A sequência de eventos é pontuada com intervenções anacrônicas por parte de personagens

de outra época. O professor assume a função dramática do *raisonneur*, *compère*, compadre, corifeu ou coringa, facilitando a mudança de tempos e planos. A cena final (“XIII – A invasão do Rio de Janeiro”), quando tudo se precipita, está subdividida em 14 quadros, intercalados por imagens de tortura.⁶ Ao cabo de várias peripécias, os rivais entendem-se e o corsário francês, Duguay Trouin, encontra-se finalmente com o Governador para pôr tudo no papel. O último quadro recapitula os tópicos da colonização do Brasil, do canibalismo à escravatura. O eco do primeiro encontro, ainda que invertido, está no canibalismo espontâneo dos portugueses, que, segundo o Governador, comeram os canibais. A verdadeira antropofagia foi do branco devorando o índio. É então que a *Carta de Pero Vaz de Caminha* é citada, mas também contrafactualmente, tendo como a referência a ideia, hoje proverbial, de que, no Brasil, “em se plantando, tudo dá”.⁷ O Governador esclarece: “nesta terra, mesmo em não se plantando também dá”. O milagre dá-se graças ao trabalho escravo:

ARAUTO: O Senhor Governador Dom Castro de Moraes.

GOVERNADOR: (Carregado de sotaque português.) Pois senhor René Duguay Trouin, pois foi assim a nossa história. Descobrimos estes brasis que muito suor nos custou na testa e muitos calos na mãos! Mas o pior não lhe contei: sabia Vossa Excelência que nestes brasis havia canibais quando cá chegamos?

TROUIN: Não me diga? Canibais de verdade?

-
- 6 Estes *flashes* de técnicas de tortura usadas pela ditadura militar ocorrem apenas até meio da cena. Os diferentes *flashes* são “Pau de arara”, “Cadeira do dragão”, “Tupac-Amaru”, “Estupro + pau de Arara”, “Cadeira do dragão + Tupac-Amaru”, “Mulheres carregadas pelos cabelos”, “Dragão, estupro, telefone”. O uso de anacronismos para criticar o presente (TOLEDO, 2015, p. 183), feito por vários autores, é similar ao anacronismo comum. Por exemplo, o pau de arara, uma das torturas mais afamadas no país, é a mesma de uma popular figura de Jean-Baptiste Debret, *Feitours Corrigeant des Nègres*, conhecida como *Castigo de escravo*.
- 7 “Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem”.

GOVERNADOR: Canibais em carne e osso. Com muitos dentes.

DIPLOMATA: Infestado de canibais! Este Brasil era de um canibalismo atroz.

GOVERNADOR: Nós os portugueses fizemos muito para civilizar estas paragens. Nós, naquela época, éramos muito civilizados!

TROUIN: Agora não há mais canibais?

GOVERNADOR: Nenhum.

TROUIN: E como foi que fizeram?

GOVERNADOR: Primeiro, pra conquistar-lhes a confiança, demos um espelhinho a cada um. E depois, quando eles estavam distraídos, comemos eles todos.

TROUIN: Ah, sei. Então não tem mais canibal...

GOVERNADOR: Não, Senhor. Comemos todos! Vamos passar à mesa?

TROUIN: Depende do menu...

GOVERNADOR: Mesa redonda, Sr. Marinheiro, pra assinar o tratado de paz e prosperidade.

TROUIN: Ah, já estava começando a ficar com medo...

DIPLOMATA: O documento.

TROUIN: Assino, assino sim. (Assina.) Mas desculpe a curiosidade. Eu ando com a pulga atrás da orelha. Nós pedimos o dobro e sempre cada vez mais! Como é que se explica essa generosidade tão desmedida?

GOVERNADOR: Senhor Duguay Trouin... Sr. Marinheiro... já que estamos entre amigos... porque aqui não há vencedores nem vencidos... vamos falar bem francamente: nesta terra, mesmo em não se plantando também dá. Peçam tudo o que quiserem, vamos sempre lhe oferecer mais... Afinal, quem é que trabalha, quem é que paga? São os negros! Peçam o que quiserem! Aqui neste Brasil há muito negro. Eles podem trabalhar.

TROUIN: Agora ficou mais claro. Vamos embarcar...

GOVERNADOR: Nem vencedores...

TROUIN: Nem vencidos...

DIPLOMATA: São os negros que pagam!

(Entram todos os personagens possíveis e se comportam como num coquetel de hoje em dia; os garçons servem bebidas e salgadinhos. As épocas se misturam.)

A paródia da história oficial e o mundo virado do avesso usados por Boal têm um antecedente na imprensa satírica e no teatro de revista, como parece óbvio, mas também, mais em particular, no *Auto dos 99%* (1962), de Oduvaldo Vianna Filho e outros autores, uma peça de *agitprop* criada no Centro Popular de Cultura, da União Nacional de Estudantes, que correu todo o país. Logo no início, a peça reconstitui a chegada dos portugueses ao Brasil, pondo em cena os próprios Vaz de Caminha e Álvares Cabral, dançando o vira para celebrar a chegada ao Brasil, e lá está Caminha, escrevendo uma carta para o rei:

(Entram os portugueses. Cabral assopra a vela que Caminha segura. Um padre. Os índios recuam em círculos. Olham tudo.)

CAMINHA: Ó Cabral, tenho reparado, faz dois meses a caravela não avança mais.

CABRAL: Não tenho deixado de perceber isso, ó, Caminha. Mas por muito que me ponha a matutar, não atino com a causa.

CAMINHA: (Cheira.) Cá entre nós. Há dois meses que não me vem às narinas aquele agradável odor de maresia.

CABRAL: Sabes, ó, Escriba? Cá entre nós: às vezes chego a desconfiar que já estamos em cima d'alguma terrinha.

CAMINHA: (Entrega a vela ao padre.) Vou ver isso. Aguentai a mão um instante, Reverendíssi-

mo. (Dá alguns passos. Olha.) Pois, pois, mestre Cabral. Não é que estamos mesmo em cima do Brasil?

CABRAL: Pois, pois. Se cá estamos, ousa dizer que é porque cá estamos. Se assim é, ora bolas, está descoberto o Brasil! (Dançam o Vira e cantam.)

OS DOIS: Ai que rico – descobrimos o Brasil.

Ai que rico – uma terra d'além mar.

Ai que rico – dia 21 de abril.

Ai que rico – uma terrinha pra explorar.

CORO: (Dos índios.) Foi seu Cabral,

Foi seu Cabral,

No dia 21 de Abril,

Dois meses depois do carnaval,

Começando a exploração nacional.

CAMINHA: (Escrevendo andando pelo palco.)
Fermosa terra a nova terra, El-Rei. Muita coisa nos há de render, posto que é terra em que se plantando tudo dá e os nativos levam os cornos mais trouxas que meus olhos já tiveram oportunidade de ver. El-Rei, acredite: é mole! É mole, El-Rei! Como vão as hemorroidas, Alteza? Quer-lhe bem, queira-me bem. Se essa caravela não se desviar outra vez, aí estaremos para as bacanais setembrinas. Guardai-me cortesãs, Alteza! Caprichai, El-Rei, que levamos novo alento às nossas burras. Um abraço e um queijo. (A Cabral.) Vamos à vida, ó, Cabral. (Saem. O padre se ajoelha para rezar.)

Ao vira, sobrepõem-se os versos da marchinha “História do Brasil”, lançada por Lamartine Babo antes do Carnaval de 1934, com tanto sucesso que ainda no mesmo ano deu o título à revista *Foi Seu Cabral*, de Freire

Júnior.⁸ Depois de Caminha sair, o Padre começa uma cena de conversão em latim macarrónico, com o fim de pôr os índios a cortar as árvores do pau-brasil. Mais à frente, chega o capitão-donatário “Dom Fulano de Tal da Silva e Silva e tome Silva e lá vai Silva”, para se juntar ao negócio. Logo depois, é a vez de entrarem em cena os “Negros”. Finalmente, vem Napoleão perseguindo D. João VI. Este último, de uma penada, funda as escolas, e a peça entra no seu verdadeiro tema: o sistema de ensino superior no Brasil, que deixava de fora 99% dos brasileiros.

Sequelas

Da *Carta* dita na íntegra, em 2018, passando por *Museu encantador* (2015) e *Alla Prima* (2015), até *Supernova* (1999), em Portugal; da citação em *Selvageria* (2017) e da paródia em *A tragédia / A comédia latino-americana* (2016) a *O corsário do rei* (1985) e *Auto dos 99%* (1962), no Brasil; as referências ao texto de Pero Vaz de Caminha da dramaturgia reforçam a proximidade do desembarque de Cabral. As peças dadas como exemplo colocam o primeiro encontro num ponto imaginário no tempo, de ação imediatamente anterior ao presente, como se tivesse vindo a ser continuamente reconstruído na íntegra desde há 500 anos, qual pecado original da luso-brasilidade, lembrado em rituais semanais no teatro.

A comparação com o pecado original não é à toa. As frases mais recorrentes nesses espetáculos são “em se plantando, tudo dá” e “eram pardos, todos nus”. O Brasil era visto como o jardim do Éden, de onde tinham sido expulsos Adão e Eva. (NOVAIS, 2005, p. 240) Os cristãos encontraram um lugar em tudo semelhante à ideia que tinham do paraíso, incluindo o facto de os seus habitantes estarem nus. As expectativas sobre o que podia existir além-mar formavam já o que iam encontrar. A chegada ao Brasil, no início do século XVI, deve ter sido um desses momentos em que o olhar era ainda inocente, “o único momento da história da expansão do Ocidente em que o olhar é um doce espanto que engloba toda a

8 “Quem foi que inventou o Brasil? / Foi seu Cabral! / Foi seu Cabral! / No dia 21 de abril / Dois meses depois do Carnaval”.

paisagem com encantamento”, antes de dar lugar à mão e à espada, para matar. (BRITO, 1983, p. 63)

De facto, o contacto original entre portugueses e tupis prolonga-se até ao início da colonização propriamente dita, na década de 1530. (SOUZA, 2001, p. 64) A memória de uma convivialidade, perpetuamente renovada, compensaria, aparentemente, a relação colonial que se seguiu. É graças a essas linhas iniciais que a descoberta pode ser imaginada como um acontecimento tão próximo e tão fraterno. E do lado dos indígenas? Krenak, em *O eterno retorno do encontro* (1999, p. 24), recorda que nas “narrativas antigas [da América Latina] já havia profecias sobre a vinda, a chegada dos brancos”. Talvez o encontro entre europeus e tupis tenha sido realmente recíproco por um momento, com os dois grupos reconhecendo no outro um semelhante.

Apesar da perpétua idealização desse encontro, o que se perpetuou foi a exclusão. Em 2000, o ponto alto das comemorações do desembarque no Brasil, a 22 de abril em Porto Seguro, ficou marcado pela repressão policial contra os participantes na Conferência Indígena reunida em Coroa Vermelha, ali perto. Representantes das comunidades indígenas, do Movimento Negro e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) que se propuseram a marchar para Porto Seguro foram atacados pelas forças de segurança (CUNHA, 2004; SUBIRATS, 2004), mantendo a linha de separação entre convidados oficiais e os demais. Na missa do dia seguinte, celebrada por um enviado do Vaticano em memória de “quinhentos anos de evangelização”, um índio pataxó leu um texto em protesto pelo sucedido na véspera e nos séculos anteriores. À visão do paraíso terrenal, corresponde uma visão dos infernos, do ponto de vista de índios e escravos. O próprio jardim edénico será destruído, à medida que a madeira é utilizada e a terra usada para plantações de cana e outras espécies ou escavada para obter o ouro e os diamantes. A função da memória oficial será esquecer parte do passado e ocultar parte do presente: “A sociedade brasileira defende-se da presença – ou do presente – indígena reencenando, sempre que possível, as visões ancestrais dadas desde Pero Vaz de Caminha”, argumenta Cunha (2004, p. 84).

A *Carta* identifica o brasileiro atual com o índio de então, para efeitos de oposição ao português de sempre, ocultando a relação senhor/escravo que se instituiu a partir desse primeiro e último encontro de igual para igual. Essa relação desigual deu origem a uma herança partilhada por dois grandes beneficiários: os senhores portugueses e os seus sucessores brasileiros, aqueles que hoje, lendo a *Carta*, se identificam, aparentemente, com o nativo ou, na impossibilidade prática de o fazerem, com algo a meio caminho. Depois do primeiro contacto, a teatralização da relação colonial opõe a figura do índio pagão à figura do colonizador cristão. Passa, depois, a opor também a figura dos escravos africanos – de várias línguas e origens – aos colonos portugueses. Finalmente, opõe, de um lado, índios, negros e brancos nascidos na colónia a, do outro lado, portugueses representantes do reino. Essa teatralização continua a ser feita hoje em dia, para efeitos de imaginação das relações entre portugueses e brasileiros, a partir de inúmeros factos e lendas, mas sempre remetendo a esse mito de origem e destino ambivalente: o do achamento do Brasil.⁹

9 A teatralização das figuras de colonizador e colonizado veio com a colonização através do *Diálogo sobre a conversão do gentio* (1557), de Manuel da Nóbrega, do *Auto de São Lourenço* (1583-1587), de Anchieta, ou do *Diálogo das grandezas do Brasil* (1618), atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão, por exemplo, e desenvolveu-se paralelamente a ela nas peças de António José da Silva ou Correia Garção e os entremeses do teatro popular de cordel do século XVIII; as obras indianistas de Alencar e de Carlos Gomes; o romantismo nacionalista de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias; os melodramas de Camilo Castelo Branco e outros; e as farsas de Martins Pena e Artur Azevedo. Todos estes autores apresentaram figuras e atos que tratavam direta ou indiretamente a relação colonial, em cenas criadas no contexto dos impérios português e brasileiro. Algumas peças e espetáculos de teatro em que se figuram as personagens e os conflitos da história e sociedade de cada época são mesmo documentos voluntários e deliberados do colonialismo, que revelam as ambivalências identitárias das populações do império (RIBEIRO; OLIVEIRA, 2000), como, por exemplo, as duas peças de Gomes de Amorim, *Ódio de raça* (1856) e *O cedro vermelho* (1854), que expunham mais abertamente a composição social da metrópole e das suas colónias. Muitos dos papéis representados em cena correspondem a papéis sociais emblemáticos, que se relacionam com os movimentos de população gerados por aqueles sistemas político-económicos. Findos os impérios, nem por isso os respetivos legados culturais e artísticos deixaram de ser celebrados. Às comemorações da morte de Camões, em 1880, que deram origem ao texto *Tu, só tu, puro amor* (1880), de Machado de Assis, correspondem às comemorações de 2000 que deram origem a *Supernova* (1999), de Abel Neves, estreado em Salvador; ou *Madame* (2000), de Maria Velho da Costa, com uma atriz

A própria *Carta* é um começo de inventário dos atos coloniais. Ao mesmo tempo em que é o marco zero da história do Brasil, perpetua o vínculo original aos portugueses, revelando que os brasileiros atuais descendem mais do estrangeiro que do nativo, inscrevendo a identidade brasileira numa dupla natureza: a de colonizadora e colonizada. A cena a dois, por mais longínqua que seja, vai sendo renovada e atualizada continuamente, como mito de origem unindo portugueses e brasileiros, e ao mesmo tempo ocultando ou relativizando oposições, nomeadamente as que existem desde sempre entre colonos e indígenas, mas também as oposições que vieram a existir entre diferentes classes de brasileiros. Para opor portugueses do Brasil colonial a portugueses da metrópole, havia que inventar o indivíduo nacional brasileiro propriamente dito e o cenário natural em que ele atuava. (ROWLAND, 2003) Daí o indianismo, a teoria das “três raças” e, enfim, os vários tropicalismos que tentam superar as contradições da sociedade brasileira. A *Carta* faz o milagre de transformar os colonizadores portugueses em brasileiros.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, M. L. O. *Políticas de (des)valoriz(ação) do ensino de espanhol no contexto brasileiro: desafios e ações*. Campinas: Pontes Editores, 2019. v. 2.
- ANDRADE, O. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. v. 6.
- ANDRADE, O. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. 3.
- BARRETO, I. B. M. Alla Prima, o corpo agora. *Questão de crítica* - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, v. 12, n. 70, 2017. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br>. Acesso em: 24 maio 2020.

portuguesa e outra brasileira. É no contexto de programas oficiais que se deve enquadrar a produção de peças como *Mundo maravilha* (2012), de Tiago Rodrigues, que juntou os grupos Mundo Perfeito e Foguetes Maravilha, ou *Amazónia* (2017), da Mala Voadora, uma encomenda da Capital Ibero-Americana de Cultura, Lisboa, 2017.

- BETHENCOURT, F. O contato entre povos e civilizações. In: BETHENCOURT, F.; CHAUDURI, K. *História da expansão portuguesa*. Lisboa: Circulo de Leitores, 1998. p. 58-115.
- BRITO, J. P. Mudança na etnologia: questão do olhar. *Prelo*, Lisboa, n. 1, p. 63-72, 1983.
- CADETE, T. Três cartas aos amigos, sobre a performance. *Alla prima*, Inhumas, v. 5, n. 1, p. 1-8, 2017.
- CAMPOS, A. Viva a Bahia-ia-ia!. CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 159-172.
- CASTRO, A. V. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CUNHA, E. L. Comemorações dos descobrimentos: reconfigurações contemporâneas da nacionalidade no Brasil e em Portugal. In: GROSSEGESSE, O. *O estado do nosso futuro: Brasil e Portugal entre identidade e globalização*. Berlin: Verlag Walter Frey, 2004. p. 66-87.
- CUNHA, E. L. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FELIPPE, E. F. A sobrevivência do ruinoso na tragédia e na comédia de Felipe Hirsch. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 65-84, 2017.
- GUERREIRO, M. V.; NUNES, E. B. (ed.). *Carta a el-rey dom Manuel sobre o achamento do Brasil*. Lisboa: INCM, 1974.
- GUMBRECHT, H. U. Who was Pero Vaz de Caminha?. In: ROCHA, J. C. C. (org.). *Brazil 2001: a revisionary history of brazilian literature and culture*. Dartmouth: Center for Portuguese Studies and Culture, 2001. (Portuguese Literary and Cultural Studies).
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.
- KRENAK, A. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, A. *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23-31.
- LACERDA, R. S. Tropicália: imagens em movimentação. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n. 2, p. 237-252, 2012. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br>. Acesso em: 24 maio 2020.

- LEAL, J. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- MAGALHÃES, I. A. A “Boa Selvagem” n’A Carta, de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino, de Quinhentos. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 21, p. 26-31, 1995.
- MENDES, L. F. C. Olhares recíprocos entre portugueses e brasileiros: suas construções e reconstruções no tempo. In: ALVES, I.; SANTOS, G. (org.). *Relações luso-brasileiras: imagens e imaginários*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019. p. 21-25.
- MOREIRA, A. Aspetos negativos da imagem recíproca de Portugal-Brasil. *Estudos políticos e sociais*, Lisboa, v. 4, n. 1, p. 5-23, 1967.
- MOURA, C. F. *Teatro a bordo de naus portuguesas*. Lisboa: Caleidoscópico, 2018.
- NOVAIS, F. A. A certidão de nascimento ou de batismo do Brasil. In: NOVAIS, F. A. *Aproximações: estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 237-244.
- NOVAIS, F. A. Condições da privacidade na colônia. In: NOVAIS, F. A. *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997. p. 13-39.
- PASTA JÚNIOR, J. A. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. São Paulo: USP, 2011.
- PEREIRA, P. R. O Índio brasileiro: o bom selvagem e o canibal. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 189, p. 118-129, 2015.
- RIBEIRO, M. A.; OLIVEIRA, F. M. Francisco Gomes de Amorim: de escravo branco a escritor europeu. In: AMORIM, F. G. *Teatro: ódio de raça e o cedro vermelho*. Braga: Angelus Novus, 2000. p. 9-53.
- ROWLAND, R. Patriotismo, povo e ódio aos Portugueses: notas sobre a construção da identidade nacional no Brasil independente. In: JANCSÓ, I. *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 365-388.
- SILVEIRA, L. O.; BAPTISTA, M. M. Encontro com o paraíso: o imaginário despertado pela carta do descobrimento do Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EM ESTUDOS CULTURAIS, 4., 2014, Aveiro. *Anais [...]*. Aveiro: Programa Doutoral em Estudos Culturais, 2014. p. 553-559.

SOUZA, L. M. O nome do Brasil. *Revista de História*, São Paulo, n. 145, p. 61-86, 2001.

SUBIRATS, E. Antropofagia contra globalização. In: GROSSEGESSE, O. *O estado do nosso futuro: Brasil e Portugal entre identidade e globalização*. Berlin: Verlag Walter Frey, 2004. p. 40-65.

TOLEDO, P. B. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 180-190, 2015.

VIEIRA, N. H. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca (o mito e a realidade na expressão literária)*. Lisboa: ICLP, 1991.



Édipo vai ao cinema

PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA

Édipo vai ao cinema

PAULO HENRIQUE ALCÂNTARA

Introdução

Este capítulo traz uma reflexão em torno da adaptação para o cinema da tragédia *Édipo rei*, de Sófocles, assinada pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Além dele, demais diretores recorreram a romances e a peças para, a partir daí, realizar seus filmes. Tal processo de transposição costuma ser alvo de discussão acerca do olhar de um criador sobre o trabalho já concebido por outro. Enquanto as implicações do diálogo entre textos e telas suscitam debates, autores diversos oferecem incontáveis possibilidades de releituras de suas obras pelo audiovisual.

Exemplos não faltam na literatura brasileira. Os personagens de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Clarice Lispector já saltaram das páginas e ocuparam, não sem alguma ou muitas mudanças, o cinema e a televisão. O mesmo pode ser encontrado na dramaturgia brasileira: é o caso de Nelson Rodrigues, constantemente adaptado, bem como Ariano Suassuna, Plínio Marcos e Dias Gomes – que, em 1987, criou a telenovela *Mandala*, uma versão contemporânea de *Édipo rei*.

Neste estudo, tomamos como ponto de partida o clássico de Sófocles, cuja data precisa da primeira encenação não se conhece, mas, segundo

fontes históricas, ocorreu após a conhecida peste de Atenas (430-429). Seu enredo entrelaça um soberano em meio a uma investigação que irá confrontá-lo com terríveis acontecimentos envolvendo o enigma do seu próprio nascimento. Situada entre os grandes feitos da dramaturgia mundial, é destas peças sempre montadas, além de ser objeto constante de exegeses. Nesse sentido, destacamos Anatol Rosenfeld (2009, p. 9), para quem a obra “[...] reflete sobre a organização social, os modos de governar, de fazer justiça e a possibilidade de conter conflitos e de encarar as contradições fundamentais da existência humana”.

Analisaremos, portanto, como se processou a comunicação criativa entre teatro e sétima arte segundo um dos mais expressivos diretores italianos do século passado, assassinado em 2 de novembro de 1975, aos 53 anos, no apogeu da carreira. No dia do enterro de Pasolini, o escritor Alberto Moravia declarou que haviam matado um poeta, responsável por uma filmografia da qual fazem parte títulos como *Mamma Roma*, *Gaviões e passarinhos* e *Teorema*, entre outros que contribuiram para colocá-lo entre os grandes nomes do cinema.

Ele cresceu sob o fascismo, tornando-se combativo, contestador da igreja e da política partidária. Sempre associado a polêmicas, lançou romances e poemas, mas foi no cinema que sua arte ganhou maior evidência. Nos filmes, encontrou a melhor forma de expressão para suas ideias, difundidas com a inquietude criativa que sempre o acompanhou. Transgressor, ousado, provocou ruídos e abalos nos modos mais tradicionais da realização. Artista buliçoso, atraiu escândalos – *Salò, ou 120 dias de Sodoma* é um bom exemplo – e nunca se acomodou em fórmulas fáceis. Tal qual outros expoentes da sua geração, como Visconti, Rossellini e Fellini – de cujo célebre *Noites de Cabíria* foi coautor do roteiro –, não submeteu sua arte às leis de mercado e investiu em um olhar original e corajoso.

Assim como fez com *Édipo rei*, Pasolini buscou na *Medeia*, de Eurípedes, inspiração para outro filme, protagonizado pela cantora lírica Maria Callas. A opção por levar para o cinema duas das maiores tragédias já escritas pode ser explicada por sua trajetória, marcada pela tendência à transposição de textos literários, como é o caso de *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. Ismail Xavier (2003, p. 72), no ensaio “Do texto ao filme: a trama, a cena

e a construção do olhar no cinema”, cita Pasolini como exemplo daquele que estabeleceu rico diálogo entre linguagens.

Cineastas mais criativos, notadamente os modernos, fizeram do problema da adaptação algo mais interessante do que essa observação, tão comum aos intelectuais, de que o cinema não tem a profundidade da literatura. Eles fazem tal observação baseados na exclusiva experiência de filmes convencionais que o mercado oferece, nos quais é realmente raro o diálogo mais profícuo com a experiência literária. No entanto, figuras como Alain Resnais, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira, Rainer Fassbinder e Pier Paolo Pasolini já nos mostraram o quanto uma exploração mais radical dos recursos de som e imagem pode quebrar nosso preconceito contra a adaptação.

Um rei na tempestade

Pasolini encontrou nas desditas do herói trágico sofocliano rico material, consonante a maneira pela qual ele construiu sua identidade artística, reconhecida por um discurso intenso, com histórias fortes. A peça traz uma trama complexa do ponto de vista da intriga, tendo à frente um protagonista exemplar em seu traçado, centro das atenções em meio a um enredo repleto de revelações, conflitos e uma sucessão eletrizante de peripécias. Tais características muito interessavam a Pasolini, que levou para a tela esta que é apontada por Aristóteles como a tragédia ideal, um modelo do gênero, cujos fundamentos Kathrin Rosenfield (2002, p. 9) expõe:

A tragédia põe em cena um fundo lendário muito antigo, plasmado em ciclos míticos relatando episódios ligados à fundação das cidades [...]. Na época clássica, os poetas retomam os mitos antigos, isolando alguns episódios da frouxa integração narrativa oral. Nessa reescritura, o passado remoto da lenda heróica transforma-se em pano de fundo para uma reflexão sobre problemas atuais.

A peça tanto traz um significativo conteúdo humanista como apresenta conotações políticas e, como bem ressaltou Rosenfield, conexões com a atualidade, o que contibui para que lhe seja conferido o adjetivo de clássica. O diretor teatral Flávio Rangel, responsável por sua encenação em 1967, tendo à frente um dos grandes atores do Brasil, Paulo Autran, enfatiza o alto teor dramaturgico da tragédia: “[...] a técnica inquisitiva que Sófocles utiliza nesta peça talvez seja sua melhor qualidade. A maioria das frases do personagem-título é de interrogação: as respostas vão formando o mosaico do intrincado enredo”. (RANGEL, 1976, p. 103)

A história gira em torno do rei de Tebas, Édipo. Ele solicita a seu cunhado Creonte, irmão de sua mulher Jocasta – interpretada, no filme, por Silvana Mangano –, que vá consultar o oráculo de Apolo em busca da razão de uma peste misteriosa que se abateu sobre Tebas. Segundo o oráculo, trata-se de um castigo dos deuses, pois, na cidade, habita o assassino do primeiro marido de Jocasta, Laio, o antigo rei. Édipo, assim, conclama o povo a buscar o culpado, o qual promete punir. Ele passa a enfrentar um grande desafio e traz à tona os vestígios de um crime antigo, cujos rastros o levam ao encontro de seu passado, como ele anuncia: “Que venha a tempestade!... Eu insisto em saber minha origem por mais baixa que seja”. (SÓFOCLES, 1976, p. 68)

Tem início, a partir de então, uma investigação da qual emergem cenas antigas que explicam a sina do protagonista. Este recorre ao adivinho Tirésias em busca de pistas e, como resposta, ouve: “Digo que tu és o assassino do homem cujo assassino procuras!”. (SÓFOCLES, 1976, p. 26) Aturdido, Édipo não crê, Tirésias é expulso e a busca prossegue. Ao longo dos diálogos, a descoberta das circunstâncias em volta do assassinato se dá por meio da revelação de antiga profecia. Relatada a Laio, prenunciava que, se um dia ele tivesse um filho, seria morto por este, com quem sua mulher se casaria. Temendo que o destino se cumprisse, Édipo é entregue, ainda criança, a um pastor, que não segue as ordens de assassinar o menino e o deixa com outro pastor, o qual, por sua vez, o entrega a Pólibo, rei de Corinto, e sua esposa, Mérope, que o adotam.

Já crescido, Édipo também ouve a mesma profecia. Para escapar de tal previsão, foge de Corinto e viaja para Tebas. Na estrada, desentende-se

com a escolta de Laio e o mata. Quando chega a Tebas, decifra o enigma lançado por um monstro parte mulher, parte leão, denominado Esfinge, cujas garras vinham destruindo todos aqueles que não elucidavam a sua proposição. Ele consegue livrar a cidade desse mal e, como recompensa pela façanha, o governante Creonte concede-lhe o trono tebano e a oportunidade de casar com Jocasta, viúva de Laio, sem saber, infortunadamente, ser ela sua mãe. Da união, nascem quatro filhos: Eteócles, Polinice, Antígona e Ismene.

Ao final, ciente de suas desventuras, reconhecendo-se assassino involuntário do pai, amante inocentemente incestuoso da mãe, que se enforca, ele termina por cegar a si mesmo antes de partir para o exílio. “Comparsa da amargura e da infelicidade” (SÓFOCLES, 1976, p. 76), Édipo, outrora afortunado, tocado pela sorte, não pôde desfazer a intrincada trama de seu destino e evitar a tragédia. Por último, sua atitude extrema de furar os olhos é típica do herói trágico, condição que Lígia Costa e Maria Luíza Remédios (1988, p. 56-57) destacam:

Surpreendido pela desgraça – constatação de que ele e o culpado são a mesma pessoa –, foi capaz de sentir os laços existentes entre ele e os cidadãos de Tebas, para cuja salvação eram necessários o seu sacrifício e a sua morte. É o verdadeiro herói trágico por sua falta de individualidade, isto é, pelo fato de o seu destino não ser um destino individual, mas ser o destino da família dos Labdácidas.

A tela trágica de Pasolini

Além da excelência no aspecto formal, a peça trata das surpresas da existência e das repercussões resultantes de todos os atos humanos. Segundo Junito de Souza Brandão (2009, p. 42), em Sófocles, “[...] o teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico, quer dizer, o herói é dotado de vontade, de uma vontade livre para agir, pouco importa quais sejam as consequências”. Assim, nesse perfil, enquadra-se Édipo, personagem significativo, detentor de uma história que o torna antológico no panorama do

teatro mundial. Capturada pelas lentes pasolinianas, a criatura de Sófocles ganhou corpo e voz na atuação inquietada, selvagem e erotizada de Franco Citti, que transita em uma *mise-en-scène* marcada pela grandiloquência, num estilo similar a um grande ritual levado à tela. Pasolini ressaltou a intensidade dramática com que conduziu as cenas, impressas num tom operístico, aproximando a produção cinematográfica, em sua atmosfera, a um evento teatral.

Outro aspecto importante a ser destacado está na maneira como o roteiro adaptado, também escrito pelo diretor, manipula a dramaturgia. No original grego, os episódios anteriores ao começo da procura pelo assassino de Laio surgem com o desenrolar das cenas, sendo esclarecidos fatos remotos, em um movimento que parte do presente para o passado. Sófocles convida o público a retornar até as origens do protagonista, ao encontro de sua ancestralidade, ao conhecimento de sua história de vida, marcada por rupturas e manchas de sangue no caminho. Peter Szondi (2003, p. 38-39) esclarece tratar-se de um texto no qual os fatos fundamentais que o sustentam e explicam já aconteceram:

Sófocles pôde renunciar à apresentação épica de acontecimentos tão distantes entre si porque se interessava menos pelos próprios acontecimentos e mais exclusivamente por sua tragicidade. Porém, esta não está vinculada a particularidades e se destaca do decurso do tempo. [...] Os espectadores atenienses conheciam o mito, não era necessário que lhes fosse apresentado. O único a quem resta conhecê-lo é o próprio Édipo – e ele só o pôde no fim, depois de o mito ter sido sua vida. Desse modo a exposição torna-se supérflua, e a análise, a própria ação. O Édipo que se vê e, não obstante, é cego forma como que o centro vazio de um mundo que está ciente de seu destino, cujos mensageiros conquistam gradualmente seu íntimo para preenchê-lo com sua horrível verdade.

O filme aproxima-se da obra original ao permanecer fiel aos seus acontecimentos, todavia não revela ao público os capítulos decisivos na trajetória de Édipo tal qual, como chamou atenção Szondi, é feito na

peça. O que, para o espectador do teatro, se desvela como o passado do personagem-título, visto como rei de Tebas ao abrir das cortinas, Pasolini expõe, com a ajuda do diretor de fotografia Giuseppe Ruzzolini, como o desenrolar linear, cronológico da vida do soberano. Diferentemente do original grego, o roteiro tem início, de forma sequenciada, com ele criança e segue acompanhando seus passos, suas escolhas, desde a infância até o momento em que ordena a investigação sobre o assassinato de Laio, na etapa final da película.

Tal escolha permite, por exemplo, que vejamos Édipo despedindo-se da sua mãe adotiva, Mérope, interpretada por Alida Valli, assim como possibilita que sejamos testemunhas de seu crime e da sua vitória ao derrotar a Esfinge. Pelas lentes de Pasolini, a história foi contada em diferentes tempos e em diversos espaços, ao contrário da peça, cujas cenas estão concentradas diante do palácio. Pasolini, portanto, mostra, sucessivamente, todas as façanhas e tormentos que marcaram a trajetória de Édipo, tornando o espectador cúmplice da sua sina em fugir do destino e, por ironia trágica, encontrá-lo. Ismail Xavier (2003, p. 66), mais uma vez, comparece para tratar da adaptação em relação às fábulas e seus diferentes modos de configuração na tela.

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que me oferece – a trama – que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não ao contrário. Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida.

Além da subversão do caminho narrativo de Sófocles, o diretor registrou as imagens violentas, envolvendo fatalidades, a exemplo de Laio apunhalado pelo filho, Jocasta enforcada e Édipo fincando nos olhos os alfinetes de ouro arrancados do vestido da mãe. No filme, os mortos são

expostos; porém, na Grécia Antiga, as tragédias não podiam mostrar as cenas em que estes eram vitimados. A notícia de crimes e acidentes era relatada pela figura do arauto ou de outros personagens.

Demais escolhas também afastam a abordagem de Pasolini do texto original, a exemplo da simbólica cena em que o jovem Édipo, fugindo de Corinto, adentra um labirinto de pedra. Inclusões como essa são aqui apresentadas com uma ponderação: é próprio de uma adaptação mostrar-se enquanto releitura, por isso, ao levar uma peça para o cinema, cineastas – os transcriutores, como já foram chamados – precisam trair, muitas vezes, a obra que lhes serviu de referência para esta melhor se adequar a outra linguagem. Para Linda Seger (2007, p. 25-26), autora de *A arte da adaptação*, trata-se de um processo que está implicitamente ligado a necessidades de mudança pelos roteiristas:

Só existe um tipo de adaptação impossível: aquela na qual o escritor e o produtor não tenham licença criativa, pois mudanças são absolutamente essenciais para se fazer a transição de uma mídia para outra. [...] Essas mudanças podem ser difíceis para o escritor do texto original, que se debateu com as escolhas criativas, somente para vê-las mais tarde serem alteradas com tamanha facilidade por um roteirista. No entanto, nem todas as adaptações seguem fielmente o original. De fato, se os adaptadores nutrissem um respeito exagerado por cada palavra ou cada vírgula da literatura que lhes serve de base, não seriam capazes de traduzir o material para a linguagem do cinema. [...] A adaptação exige escolha. Isso significa que muito do material que você aprecia deve ser deixado de lado. Acontecimentos poderão ter de receber um novo foco. Personagens, que tenham um peso considerável no livro, podem precisar receber uma ênfase menor na adaptação. Se uma trama importante não ajudar a dinâmica dramática da história, deve ser excluída. Todas essas alterações podem afetar a repercussão do original, embora o foco da história principal possa ser fortalecido.

Teatro e cinema possuem leis próprias e, muitas vezes, para que uma peça encontre sua melhor abordagem na tela, é preciso a recriação, a reinvenção,

com o afastamento dos códigos originais para se ajustar à outra expressão, à linguagem de um veículo diverso. Randal Johnson (2003, p. 40), assim como Seger, também envereda pela discussão, considerando que:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na ‘fidelidade’ da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda.

Pasolini não obedece a essa fidelidade ao original desaconselhada por Seger, criticada por Johnson, e investe em demais alterações. O roteiro suprime o coro, cuja função consiste em comentar os acontecimentos, apelar ao protagonista e lançar reflexões em meio às cenas. Na sua primeira aparição, o coro de *Édipo rei* clama aos deuses para que a peste cesse. O fragmento a seguir evidencia conexão com o momento no qual este capítulo foi elaborado, em 2020, durante uma pandemia:

[...] vidas a irem-se embora,
como pássaros leves
mais céleres que o raio
vibrado pelos céus,
para os confins da noite...

– Assim, morte por morte, a cidade perece.

– Corpos jazem no chão
e não há quem os vele.

– Nos degraus dos altares,
esposas e viúvas
fazem o ar tremer
de gritos e soluços.
– Diante disso tudo,

loura filha de Zeus,
dá-nos a tua ajuda!
– Não possa o deus da morte,
agora desarmado
mas cercado de gritos
como em plena batalha,
abater sobre mim:
faze com que ele fuja.
(SÓFOCLES, 1976, p. 16)

Outro aspecto a ser observado: o cineasta rege seu filme atendendo ao que lhe é próprio enquanto linguagem, constituída pela primazia das imagens. As cenas fluem com diálogos sucintos. Pasolini extrai da peça as informações cruciais, substituindo a torrente de palavras que os personagens esgrimem pela contenção da expressão verbal. Ele revela, assim, saber que “[...] textos e imagens deslizam de um suporte para outro, intensificando-se o intercâmbio entre os diferentes meios, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura”. (FIGUEIREDO, 2010, p. 62)

Considerações finais

Pasolini elege com a sua câmara um olhar, possível entre muitos, sobre a criatura sofocliana, tornando-a também sua, mediante os seus enquadramentos. O diretor encontra em *Édipo rei* uma criação suscetível a múltiplas interpretações, exemplo da força de um texto que forneceu elementos para uma versão cinematográfica instigante, repleta de reviravoltas ou “plot points”, termo adotado na linguagem do cinema. Sófocles legou-nos uma dramaturgia da fragilidade dos seres, da impotência humana face ao destino e às vicissitudes da vida. Coube a Pasolini traduzir o clássico para o cinema, aproximando-o da sua poética toda própria e traindo-o para melhor atualizá-lo.

No final do filme, o cineasta sublinha a força atemporal e universal do clássico. Assistimos a um Édipo derrotado, tocando flauta em frente

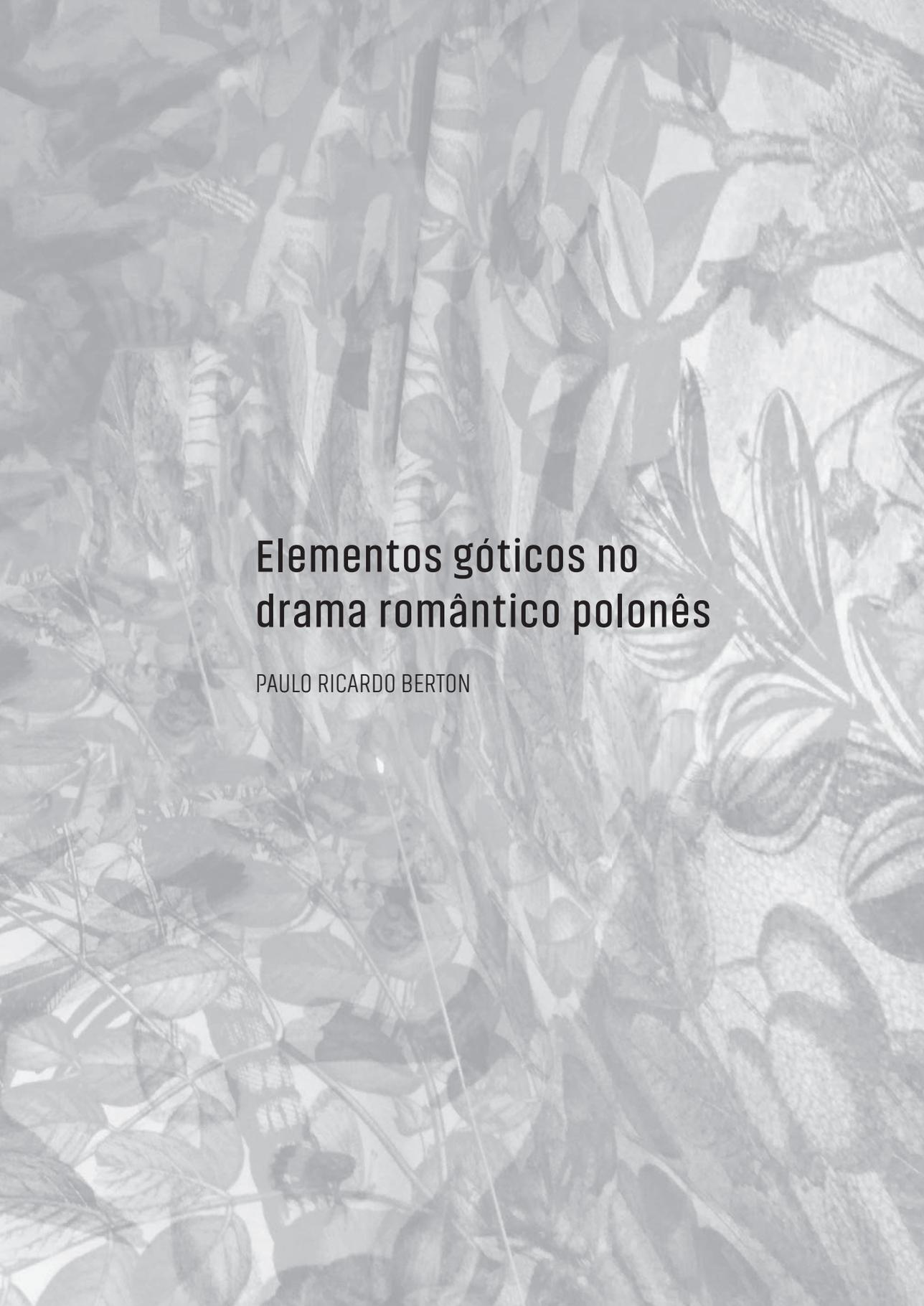
à igreja e vagando cego em meio aos automóveis de Roma. Cumpru-se o que Tirésias anunciou e Édipo refutou: “És inimigo dos teus sobre a terra e dos que a terra cobre, mas não sabes. Ao duplo látego da maldição de teu pai e tua mãe, serás um dia expulso do país em triste pressa; em teus olhos, que hoje pensam ver claro, terás então a treva irreversível!”. (SÓFOCLES, 1976, p. 29) Pasolini confirmou o fim trágico do herói e o lançou em meio aos habitantes dos anos 1960, confundindo-o, na sua errância, com o ser humano de todos os tempos, sempre em busca de sua identidade, sujeito à tragédia da existência, ao absurdo que, muitas vezes, se constitui no ato de viver.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, J. S. *Tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Intérpretes: Silvana Mangano, Franco Citti, Alida Valli. Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1967. 1 DVD (104 min). son., color.
- FIGUEIREDO, V. L. F. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC: 7 Letras, 2010.
- JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 35-45.
- RANGEL, F. Édipo rei: um espelho de muitas imagens. In: SÓFOCLES. *Teatro vivo: Édipo rei*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 100-104.
- ROSENFELD, A. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- ROSENFELD, K. H. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- SEGER, L. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. São Paulo: Bossa Nova Editora, 2007.
- SÓFOLIS. *Teatro vivo: Édipo rei*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 70-85.



Elementos góticos no drama romântico polonês

PAULO RICARDO BERTON

Elementos góticos no drama romântico polonês

PAULO RICARDO BERTON

Introdução

Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849) e Zygmunt Krasiński (1812-1859) são considerados pela crítica polonesa os “três bardos” daquela tradição literária. Mesmo tendo vivido e escrito num período em que a nação polonesa de fato estivesse eclipsada, após a divisão do seu território entre russos, prussianos e austro-húngaros em 1815, causada pela derrota dos exércitos napoleônicos no seu afã de conquistar a Europa inteira, a ideia cultural de uma Polônia sempre se manteve acesa, apesar das declarações das grandes potências imperiais europeias que saíram vencedoras do Congresso de Viena, em 1815, de que “nada de bom e aceitável deve surgir ou ser atribuído aos poloneses e à Polônia”. Como consequência, os poloneses passam a ser vistos como os grandes revolucionários europeus, participando ativamente das revoltas liberais dos anos 1830 e, mais tarde, da Primavera dos Povos, em 1848, uma vez que a *intelligentsia* praticamente toda se encontrava exilada em Paris.

Os três poetas de que trata este capítulo, inseridos nesse contexto de domínio político estrangeiro e exílio forçado, acabaram expressando, em diferentes gêneros literários, a condição do país e a deles mesmos como paladinos da autonomia e da liberdade. Por ser um gênero que apenas se concretiza na cena, numa instância em que um coletivo de pessoas assiste à obra – diferentemente dos gêneros lírico e narrativo, que não pressupõem a fruição estética em grupo –, o dramático possui um potencial duplo de instigação política, quando esse for o propósito do autor. Cientes dessa característica do drama, Mickiewicz, Słowacki e Krasiński enveredaram por esse gênero, legando obras canônicas do movimento estético romântico polonês. Então, primeiramente, iremos analisar cada um deles e sua *opus magnum* e, depois, identificar os elementos supostamente góticos que os categorizam como poetas românticos, a partir dos conceitos de “sublime” de Edward Burke e de “grotesco” de Victor Hugo.

Os autores

Adam Mickiewicz, por ser o mais velho dos três e ter iniciado a sua carreira literária antes dos outros, alcançou o patamar de poeta nacional, sendo comumente comparado, em termos de importância para o seu país, a Goethe e Byron. Não é por nada que era considerado um dos representantes mais destacados do drama romântico tanto pelo crítico dinamarquês Georg Brandes quanto pela escritora francesa George Sand. Sua obra sempre serviu de modelo para a resistência polonesa contra a ocupação estrangeira, fosse ela a imperial, no século XIX; a alemã, durante a Segunda Guerra Mundial; ou a russa, na Guerra Fria. Mickiewicz se exila ainda jovem, primeiramente em São Petersburgo e, mais tarde, em Paris, onde se torna professor de língua e literatura eslavas no aclamado Collège de France.

Dziady (Os antepassados) é um drama lírico escrito em quatro partes num longo intervalo de dez anos. O título faz referência a um ritual pagão lituano de evocação de espíritos em homenagem aos antepassados mortos. É importante lembrar que a Lituânia compunha com a Polônia uma poderosa confederação de 1569 até 1795 e que foi o último território europeu a se converter ao cristianismo. Em termos formais, a unidade

do texto será dada por esse ritual, numa recusa característica do drama romântico em respeitar as três unidades neoclássicas de ação, tempo e espaço. Os elementos metafísicos, por sua vez, serão literais: demônios, espíritos, anjos e fantasmas, o que aproxima o texto da literatura gótica. As partes II e IV, que foram compostas antes em 1823, revelam esse lado mais espiritual do movimento romântico, tratando basicamente do amor, da vida e da morte. Já a parte III, escrita em 1832, logo após a supressão do levante liberal polonês pelos russos, envereda pelo lado mais político, contendo a famosa cena chamada “Improvisação”, em que Konrad, o protagonista, lamenta o seu fracasso pessoal como amante e como revolucionário, exortando a Deus os seus sentimentos patrióticos:

Meu nome é Milhão: porque por um milhão
Eu amo e sou torturado.
Eu olho para a pobre pátria,
Como um filho olha seu pai entrelaçado por um círculo;
Eu sinto todo o sofrimento de uma nação,
Feito uma mãe, que sente a dor do seu feto no seu ventre.
Eu sofro, eu estou louco. – E Vós, sábia e alegremente,
Vós sempre regéis,
Vós sempre pensais,
E eles dizem que vós nunca vos enganais!¹
(MICKIEWICZ, 1920, tradução nossa)²

1 “My name is Million: because for a million/ I love and suffer torture./ I look at the poor homeland,/ Like a son at a father entwined in a circle;/ I feel all the suffering of the nation,/ Like a mother, she feels the pain of her fetus in her womb./ I suffer, I’m crazy. – And you, wisely and cheerfully,/ You always rule,/ You always think, And they say that You do not err!”.

2 Obra *Dziady part III/Scene II* publicada em 1920.

Dziady incomodava tanto os censores que sua encenação permaneceu proibida na Polônia até o início do degelo de Khrushchev, em 1956.

O segundo bardo foi Juliusz Słowacki. Słowacki sempre viveu à sombra do grande Mickiewicz. A rivalidade entre os dois era notória. Sua obra passa três períodos diferentes: o primeiro mais clássico, em que o clamor por liberdade estava ausente; o segundo, efetivamente revolucionário; e o terceiro, mais místico. Tendo nascido nas chamadas “terras usurpadas”, ou seja, o território polonês ocupado pelos russos, Słowacki conhecia a opressão estrangeira. No entanto, ela só foi fazer parte de sua escrita a partir dos anos 1830. Tendo participado do levante liberal de 1830, o poeta foi exilado da Polônia em 1831, indo se instalar naturalmente em Paris. Lá, ele se encontra com Mickiewicz, que era considerado um protótipo do autor engajado na resistência polonesa. A indisposição entre os dois aumenta quando Mickiewicz baseia o vilão da terceira parte de *Dziady* no padrao de Słowacki. Sua permanência em Paris, no entanto, é breve, dada a recusa do governo francês em acolher revolucionários poloneses. Ele parte para a Suíça, onde escreve seu principal texto dramático, *Kordian*, bem como outros poemas de tom mais político. A rixa com o poeta compatriota mais velho vai culminar na conhecida alfinetada de Mickiewicz sobre ele: “uma bela igreja, mas ausente de Deus”.

Este vai ser o ponto central de *Kordian*, considerado uma releitura de *Hamlet*, mas, ao mesmo tempo, uma resposta a *Dziady*. Enquanto que lá o povo polonês estava nas mãos de Deus, em *Kordian*, ele está nas mãos do Diabo:

A Noite de 31 de Dezembro de 1799. A cabana de um famoso feiticeiro, Twardowski, nas Montanhas do Cárpatos. Defronte à cabana um pátio espaçoso, mais ao longe, rochas. Mais embaixo, pedaços de faia sem folhas. A escuridão é penetrada por facho de luz. Uma BRUXA está penteando o seu cabelo, cantando.

BRUXA – Das estrelas no céu
Enquanto meu cabelo eu escovo
Caem e crepitam faíscas

Como se viessem de espadas polacas brilhantes;
São vistas pelas hordas escuras de Satã,
Que responde ao chamado.
Trovões flamejam no céu.
Aves gritam no vôo;
E fazem as faias envergarem.
SATÃ aterrissa na forma de um belo anjo.
SATÃ – Muito bem, chegou a hora então, minha
fiel bruxa?
BRUXA – Que hora?³
(SLOWACKI, [2009], tradução nossa)

Mesmo que a interpretação mais aceita do texto seja a de uma crítica aos ideais românticos pela sua ineficácia política, *Kordian* é considerado um texto dramático de muito difícil compreensão. Leitura obrigatória nas escolas polonesas, ele se divide em três atos e se estrutura a partir de versos alexandrinos rimados. A trama acompanha a evolução ideológica do protagonista que começa como um adolescente envolto em seus sentimentos amorosos que falha em uma tentativa de suicídio e evolui para um revolucionário fervoroso que planeja o assassinato do czar russo, também sem sucesso, e termina quando está prestes a ser executado. Esse final aberto, mesmo que típico da liquidez da estética romântica, sugere que haveria mais outras partes a serem escritas, na esteira da competição com Mickiewicz. Sua dose elevada de ironia aliada ao pessimismo quanto à salvação da Polônia frente aos seus opressores o tornava um poeta maldito junto aos seus compatriotas. Seu reconhecimento vai acontecer apenas a

3 “Roku 1799 dnia 31 grudnia w nocy. Chata sławnego niegdyś czarnoksiężnika Twardowskiego w górach karpackich – przy chacie obszerny dziedziniec – dalej skały – w dole bezlistne bukowe lasy. Ciemność przerwana błyskawicami. Czarownica czesze włosy i śpięwa.../ CZAROWNICA – Z gwiazd obłąkanych,/ Z włosów czesanych,/ Iskry padają,/ Jak z polskiej szabli;/ Widzą je diabli,/ Odpowiadają/ Błyskami chmur./ Lecą – świst piór/ Buki ugina./ *Szatan zlatuje w postaci pięknego anioła.*/ SZATAN – Ha, czarownico! czy była godzina?/ CZAROWNICA - Która?”.

partir do movimento Jovem Polônia, no início do século XX, que se opunha às ideias positivistas então em voga na Europa, a partir de um espectro estético de caráter basicamente simbolista, neorromântico e decadentista.

A terceira fase começa quando Słowacki entra no movimento místico intitulado Círculo da Vontade de Deus, coordenado por Andrzej Towiański. No entanto, ele logo se distancia desse grupo para desenvolver sua própria doutrina esotérica no tratado *Gênesis do espírito*, que foi feito no verão de 1844. A mesma característica elusiva dos seus dramas aparecia no propósito desta doutrina, que via o mundo material como uma expressão de um espírito que sempre melhora, capaz de uma progressão constante em novas formas.

O terceiro e último dos três bardos se chamava Zygmunt Krasiński. Krasiński vinha de uma família aristocrática e sua trajetória pessoal se caracterizou como um constante embate contra as vontades de seu pai. O poeta tinha um perfil conservador, o que não o impediu de ser expulso da universidade em 1829, aos 17 anos de idade, acusado de falta de patriotismo, o que o levou ao exílio antes mesmo dos outros dois poetas nacionais Mickiewicz e Słowacki. Diferentemente deles, Krasiński acreditava que a liderança das transformações políticas na Polônia deveria ser conduzida pela classe social da qual ele fazia parte. Seus dramas, principalmente *Nie-boska Komedia* (A comédia não divina), ilustravam o seu messianismo conservador, que via a história como um desenvolvimento gradual até a implantação do reino de Deus na terra, e entendia o sofrimento dos poloneses como o enobrecimento da implantação na nação polonesa. Para Krasiński, será uma nova ordem moral que irá resgatar o ser humano da sua decadência ética, do seu desengano afetivo e da sua ruína ideológica.

Nie-boska Komedia é considerado pela crítica um exemplo extraordinário de um drama metafísico. A mistura de elementos seculares com os espirituais perpassa o texto todo, o que aproxima a peça das moralidades medievais. Enquanto que a figura do marido, na esfera privada da trama, personifica o egoísmo individualista romântico, ao negligenciar a família na busca pela fama como escritor, na esfera pública encontramos o conde Henrique. Este representante da aristocracia cristã irá enfrentar o revolucionário Pankracy e perder o confronto. No entanto, o clímax de *Nie-boska Komedia* irá se dar no embate entre Pankracy e Cristo, o vingador.

Krasiński defende a ideia de que apenas o divino permite o correto, nunca os homens, que, por adotarem posições ideológicas parciais, serão sempre engolidos pela história.

O sublime e o grotesco

Para verificar, então, a presença de elementos góticos nos textos dramáticos desses três autores poloneses, iremos recorrer aos conceitos de sublime e grotesco, desenvolvidos por Edmund Burke e Victor Hugo, respectivamente, uma vez que o adjetivo “gótico”, em se tratando de drama, não é comumente utilizado para designar um subgênero. O macabro, o sobrenatural, o místico estarão presentes principalmente no drama romântico, tanto na sua vertente mais intelectual, como em Victor Hugo e nos autores poloneses aqui abordados, quanto na sua vertente mais popular, que vem a ser o melodrama.

Para Burke, para que alguma coisa mova as paixões num grau considerável em pessoas de certa idade, elas precisam incitar dois tipos de sentimento: a dor ou o prazer. Quando essa paixão nos afeta de modo imediato, ela é considerada dolorosa. Por outro lado, quando estivermos cientes da dor e do perigo sem estarmos efetivamente expostos a eles, as paixões são consideradas deliciosas. Burke faz questão de não as chamar de prazerosas, porque são paixões que nascem da dor. Assim, tudo o que incita uma paixão deliciosa é chamado por ele de “sublime”. Numa definição mais estreita, diz o pensador irlandês que:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48)

Victor Hugo, autor dramático e romancista francês, um dos pensadores mais importantes do teatro romântico, irá cunhar o termo “grotesco” no seu

Prefácio a Cromwell. Esse prefácio é tão importante que chegou a eclipsar o texto dramático em si e terminou sendo considerado um manifesto do próprio teatro romântico. Basicamente, Hugo argumenta que o neoclassicismo eliminou tudo que não fosse considerado belo, que, naquele novo momento histórico dos anos 1820 e 1830, uma nova realidade exigia a presença do feio e que o verdadeiro gênio seria aquele que combinasse o grotesco – uma categoria estética desconhecida até então – com o sublime. Essa mistura de categorias resultaria na abolição dos subgêneros dramáticos puros, que era uma normativa da academia francesa desde o século XVII, após a publicação de *Le Cid*, de Corneille. Apesar da necessidade de unir princípios esteticamente opostos, Hugo afirmava que o grotesco era a grande conquista estética do movimento romântico. Sem medo de parecer hiperbólico, ele aproximava essa categoria do deformado, do horrível, do cômico, do bufonesco, do ridículo, do hipócrita, do mesquinho e das paixões, assim como Burke havia feito com o conceito de sublime.

Os elementos góticos

Verifiquemos brevemente, então, como esses conceitos de algo terrível, relacionado a objetos terríveis ou análogo ao terror, na visão de Burke, ou então de algo feio, deformado e ridículo, entre outras características, na visão de Hugo, aparecem nos três textos dramáticos poloneses analisados neste artigo.

Nie-boska Komedia entrega a influência da ficção gótica já na sua estrutura alucinante, num desrespeito completo às regras clássicas das três unidades. A despreocupação com uma possível encenação também aparecia na escolha dos espaços dramáticos, como numa cena que se dá num campo de batalha, por exemplo. O terror, que para Edmund Burke estimulava o sentimento do sublime, nesse texto, está presente o tempo todo, desde o individualismo exacerbado do conde que conduz sua esposa à morte até o radicalismo político das duas facções que se opõem na peça, sendo, ao cabo da trama, as duas derrotadas pela força divina. O inferno de Dante é visível nos terceiro e quarto atos, quando fica claro para o conde e para Pankracy que a derrota é iminente. A união dos opostos defendida por

Hugo se dá na peça através do entrelaçamento entre os planos humano e divino, cabendo ao primeiro, pela ótica do autor, os elementos típicos do grotesco como o mesquinho, o ridículo e o apaixonado.

Em Słowacki, as figuras góticas se materializam através de personagens fantásticas, como a Bruxa e o Diabo da citação utilizada anteriormente. Nessa cena, intitulada “preparação”, vários demônios se juntam e o tom sobrenatural se impõe. O ridículo, elemento intrínseco do grotesco para Hugo, aparece na tentativa frustrada do protagonista em assassinar o czar russo, um dos principais responsáveis pela partilha da Polônia.

E no terceiro dos textos dramáticos analisados aqui, *Dziady*, será o próprio ritual referenciado no título que vai dar o tom macabro e de terror à trama. A ideia de “paixão deliciosa” perpassa o sofrimento do protagonista, uma vez que sabemos que é apenas uma ficção, mesmo que a famosa *suspension of disbelief* de Coleridge esteja presente na instância da encenação.

Essa verificação de elementos influenciados pela ficção gótica nos textos dramáticos de Mickiewicz, Słowacki e Krasiński certamente demandaria e mereceria um estudo mais aprofundado, mas que, pelo limite de espaço desta coletânea, terei que postergar para um outro momento.

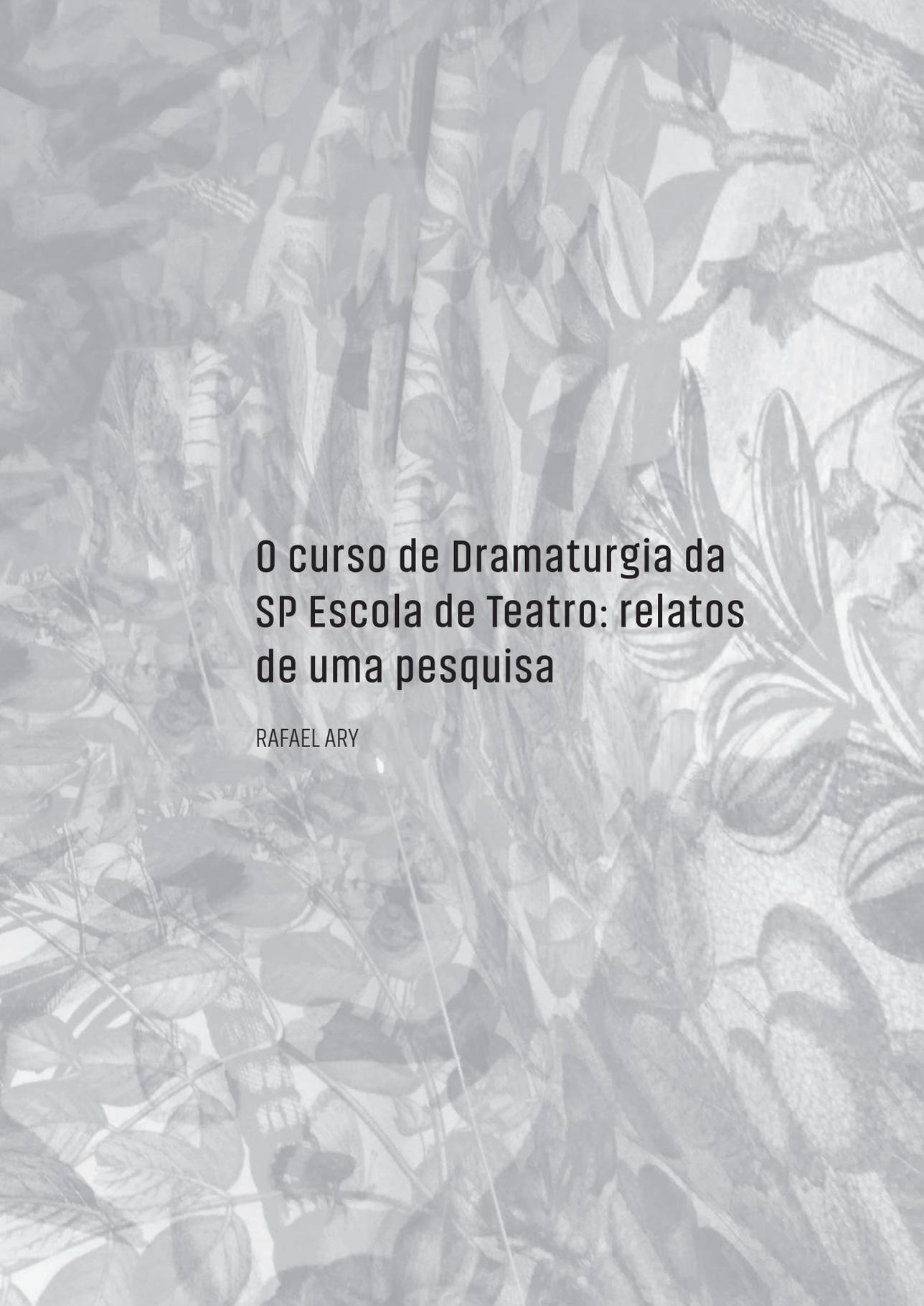
REFERÊNCIAS

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias sobre o sublime o o belo*. Campinas: Papirus, 1993.

HUGO, V. ‘Prefácio de Cromwell’. In: BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 300-313.

MICKIEWICZ, A. *Dziady part III/Scene II*. Krakowska: Spółka Wydawnicza, 1920. Disponível em: https://pl.wikisource.org/wiki/Dziady_cz%C4%99%C5%9B%C4%87_III/Scena_II. Acesso em: 26 ago. 2019.

SŁOWACKI, J. Kordian. Preparation. *Wikiźródła*, [s. l.], [2009]. Disponível em: <https://pl.wikisource.org/wiki/Kordian/Przygotowanie>. Acesso em: 26 ago. 2019.



**O curso de Dramaturgia da
SP Escola de Teatro: relatos
de uma pesquisa**

RAFAEL ARY

O curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro: relatos de uma pesquisa

RAFAEL ARY

Introdução

Durante um ano, mais especificamente entre junho de 2012 e junho de 2013, realizei uma pesquisa de campo referente ao meu doutorado (ARY, 2015) no curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro. Até aquele momento, tratava-se do único curso profissionalizante da área. A coordenadora do curso era Marici Salomão e o formador responsável, Alessandro Toller. Os dois continuam exercendo essas mesmas funções na atualidade.

Entrevistei, nesse período, entre outros, Marici Salomão, Alessandro Toller, o formador José Fernando de Azevedo e, à época, a aprendiz de dramaturgia Camila Damasceno. Realizei também curtas entrevistas com outros aprendizes. Eram como conversas informais nos corredores, cujo intuito era apreender um material menos elaborado e espontâneo sobre o curso e a escola. Acompanhei as aulas e as orientações de processos empreendidas por vários formadores, tais como: Aimar Labaki, Matteo Bonfitto, José Fernando de Azevedo, Jucca Rodrigues, entre outros. Enquanto estive na escola, assisti às aulas como um aprendiz.

Nos períodos de ensaio dos experimentos, na maior parte do tempo, acompanhei o formador Alessandro Toller em suas orientações, que aconteciam de núcleo em núcleo, observando seu trabalho e dos formadores convidados com todos os aprendizes, porém direcionando minha atenção aos aprendizes de dramaturgia.

Além do trabalho previsto no campo de pesquisa, tive a oportunidade de, durante um semestre, ministrar aulas no curso de Dramaturgia, mais especificamente sobre a teoria do realismo, na companhia dos dramaturgos Marco Catalão e Felipe de Moraes. Pude, assim, compreender o projeto pedagógico da escola e como ele se realizava no curso de Dramaturgia a partir de outro viés, favorecendo o desenvolvimento da pesquisa.

O curso de dramaturgia da SP pretendia suprir, até o limite de suas capacidades, a escassez de cursos formativos na área. Além disso, era um empreendimento inédito no Brasil, até aquele momento, se considerarmos o objetivo de profissionalizar o ofício de dramaturgo.

A escola

A SP Escola de Teatro possui oito cursos regulares: Atuação, Cenografia e figurino, Direção, Dramaturgia, Humor, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de palco. Todos os cursos são oferecidos sem custos diretos para o aprendiz e o acesso acontece por meio de um processo seletivo bastante concorrido na atualidade.

O pesquisador José Simões de Almeida Júnior relata, na citação seguinte, sua participação na conformação do projeto pedagógico inicial da SP Escola de Teatro. Ele expõe a transformação ocorrida nos moldes do projeto, que, a princípio, estava organizado de maneira tradicional, semelhante a outros cursos já em atividade na cidade de São Paulo naquela época.

O projeto inicial, que me foi entregue para análise ao ser convidado para atuar como consultor pedagógico, aprovado inicialmente pela secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, seguia os moldes tradicionais da maioria dos cursos existentes no mercado paulistano. Propus uma ruptura no modelo proposto com o objetivo de avançar a

partir do conjunto de atividades, objetivos e metodologias educacionais com o objetivo da formação em teatro. O epíteto livre norteava o eixo da discussão. (ALMEIDA JÚNIOR, 2013, p. 37)

Era possível observar, no projeto da escola, a proposição de uma pedagogia da autonomia. Todos os oito cursos regulares da SP Escola de Teatro são divididos em quatro módulos não hierárquicos, ou seja, o aprendiz pode ingressar na escola a partir de qualquer um dos quatro módulos, sem a necessidade de pré-requisito. Os módulos são reconhecidos por meio de suas cores. São elas: verde, amarelo, azul e vermelho. Cada módulo pressupõe um campo de estudos específico do teatro. O eixo temático deve estruturar e conduzir os processos de estudo e criação cênica em cada módulo. Dessa maneira, o aprendiz escolhe por qual módulo iniciar seu processo de aprendizagem.

- O módulo verde tem como eixo a relação personagem/conflito, cujo material de estímulo é um texto previamente escrito ou criado pelos aprendizes de dramaturgia, o qual conduz os aprendizes para a pesquisa cênica da personagem.
- O módulo amarelo tem como eixo a narratividade, o qual pode ser desenvolvido a partir de um importante fato histórico que tenha mobilizado a cidade.
- O módulo azul tem como eixo a performatividade, o qual pode ser estimulado por proposições imagéticas, entre outras.
- O módulo vermelho tem como eixo as investigações teatrais definidas pelos próprios aprendizes, de acordo com seus interesses.

O desenvolvimento da prática pedagógica nos módulos passa por diversas etapas, que dependem do grande tema escolhido pela escola para cada semestre no que diz respeito ao conteúdo trabalhado. Entretanto, independentemente da temática e da cor do módulo, existem diretrizes ou estágios a serem cumpridos, que são realizados em todos os módulos indistintamente: o processo, o experimento e a formação.

De acordo com Almeida Júnior (2013, p. 38):

Cada módulo é composto por três dinâmicas de ação: processo, experimento e formação. Nelas encontram-se os elementos responsáveis pela articulação, organização dos conteúdos e formação dos conhecimentos gerais e específicos do teatro denominados: eixo temático e operador; que se alteram a cada novo módulo.

Os eixos temáticos foram explicados módulo por módulo, em suas diferenças. É preciso, neste momento, compreender o que seria o operador, citado pelo autor. O operador é o grande conceito que influenciará a prática criativa na escola. Ele é definido a partir da escolha de um pensador de grande calibre, cuja obra permeia diversos campos do conhecimento. A cada semestre, temos um novo operador, que está em relação direta com os módulos em andamento e seus eixos temáticos.

O pensador escolhido se transforma em um provocador de material cênico, num movimento que busca, fora da cena, as temáticas repletas de teatralidade. O operador é definido para estabelecer debates entre os aprendizes e o mundo ao redor, expandindo o olhar para além do conhecimento teatral, sem nunca perdê-lo de vista. Cada módulo possui seu campo de estudo teatral específico, como foi apontado anteriormente. Somado a isso, é proposto, pela escola, esse universo temático oferecido pelo operador, que guia as pesquisas experimentais individuais e coletivas, pois toda a SP trabalha à roda dos mesmos conceitos.

Durante o período de realização da pesquisa de campo na SP Escola de Teatro, em um dos semestres, mais especificamente no módulo vermelho, o operador, ou seja, esse grande tema proposto pela escola, foi uma sentença do geógrafo brasileiro Milton Santos que dizia: “o mundo é formado não apenas pelo que já existe, mas pelo que pode efetivamente existir”. O trecho foi retirado do livro *Por uma outra globalização*. (SANTOS, 2003) Os aprendizes experimentaram, então, a partir desse grande conceito exposto na frase e em toda a obra do geógrafo, de forma a consolidar cenicamente suas apropriações, acrescentando suas visões de mundo ao tema. Dessa

forma, foram criados núcleos de trabalho, formados por aprendizes dos oito cursos oferecidos pela escola.

Acompanhei também as aulas e os processos criativos de um módulo verde. Neste, o bairro do Brás, onde fica uma das sedes, era o propulsor das experimentações. O objetivo era conhecer sua história, quais foram os primeiros imigrantes a habitar o bairro, bem como identificar o novo fluxo de migração da atualidade. O bairro tem recebido imigrantes vindos de países da América do Sul, principalmente da Bolívia. Por meio do reconhecimento do ambiente que circunda a escola, surgiram as histórias que seriam lapidadas nos experimentos até se tornarem teatrais. Como esse era um módulo da cor verde, estava pressuposto que, a partir do grande tema, a investigação tivesse como foco a relação entre a personagem e o conflito que a fazia agir, ou seja, as experimentações tinham um caráter dramático. Para tanto, os aprendizes de dramaturgia escreviam seus textos fundamentados nas noções do drama, cujos diálogos deveriam provocar o prosseguimento da ação, as personagens deveriam ser verossimilhantes e o tempo decorrido na ficção era próximo ao tempo decorrido na realidade.

Os dois exemplos apresentados auxiliam no entendimento de como se realiza, na prática, a relação entre o eixo temático de cada módulo e o operador escolhido a cada semestre na SP Escola de Teatro. Em relação às componentes procedimentais, chamadas de processo, experimento e formação, existe um espaço para mudanças no instrumental pedagógico de um semestre para o outro no que se refere ao tempo dedicado para cada componente. Por consequência, o tempo dedicado às aulas teóricas, à produção individual de texto ou aos experimentos pode mudar de um semestre para o outro. A divisão da carga horária entre as três componentes não se mantém indefinidamente. A redistribuição da carga horária depende das necessidades apontadas pelos formadores no período de avaliação sobre o andamento do semestre anterior.

O curso

O curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro opera diversos procedimentos de formação, visando a exposição do aprendiz a várias modalidades

de escrita para a cena. Dessa forma, o curso dispõe de aulas teóricas, de oficinas de escrita individual e de experimentos em processo colaborativo, tendo em vista oferecer um amplo panorama do ofício de dramaturgo aos aprendizes. Conforme Marici Salomão, coordenadora do curso de Dramaturgia da SP:

Em termos de formação, a prática do colaborativo é fundamental para esse jovem dramaturgo. Quando ele se depara com o mercado, com as companhias que estão vivendo de teatro, então não dá para negar o mercado; quando ele se depara com o outro na sala de ensaio, ele aprendeu alguma coisa aqui. Talvez ele nem tenha aprendido tecnicamente como escrever melhor, porque a briga às vezes é tamanha que isso fica um pouco ofuscado, mas ele aprendeu a se arranhar antes para se deixar contaminar do outro, ele chegou um pouco mais preparado para essa briga, porque, quando um ator diz: 'eu não gostei dessa personagem' e o dramaturgo pergunta por que ele não gostou, isso gera um atrito altamente positivo.¹

Além dos procedimentos de formação citados, a SP Escola de Teatro empreende ações complementares para a formação do aprendiz de dramaturgia. Durante o período em que estive na escola, diversas ações complementares foram realizadas, tais como:

- A oficina de dramaturgia do diretor e dramaturgo cubano Reinaldo Montero.
- A oficina Escrita na Cidade, ministrada pelo dramaturgo português Jorge Loureiro Figueira.
- O projeto SP Dramaturgias, que tinha por objetivo ser um espaço voltado à leitura de textos dramáticos inéditos dos aprendizes e formadores da escola. Os textos escolhidos atendiam aos critérios determinados: tinham de ser inéditos e dialogar com questões con-

1 Marici Salomão em entrevista concedida ao autor em 13 de junho de 2012.

temporâneas, bem como lidar com as questões advindas do trabalho desenvolvido entre formadores e aprendizes no curso.

Essas não foram as únicas ações extraordinárias efetuadas pela escola durante o tempo em que estive realizando a pesquisa de campo no curso de Dramaturgia. Diversas outras ações se sucederam; entretanto, a meu ver, as citadas ações demonstram, de modo efetivo, um caráter pedagógico específico no que diz respeito ao ensino de dramaturgia.

Cada módulo é constituído pelas três, anteriormente citadas, dinâmicas de ação, nomeadas como: processo, experimento e formação. De maneira geral, o processo seria a necessária preparação teórica para o experimento, que seria a prática cênica vivenciada. A formação seria o retorno crítico sobre o conjunto de práticas realizadas durante o módulo.

Processo colaborativo

A partir deste momento, discorrerei sobre a utilização do processo colaborativo como abordagem metodológica que orienta a composição dos procedimentos de formação empreendidos nos experimentos realizados na SP Escola de Teatro, tendo em vista, especificamente, os aprendizes do curso de Dramaturgia.

Direcionado a novos dramaturgos, o curso visa estimular novas percepções de mundo e diferentes formas de construção textual. Equilibra teoria, técnica e prática, incluindo conteúdos que compõem a base de criação a outras mídias. Os textos criados pelos aprendizes são analisados em grupo e em plantões individuais, com dramaturgos especializados, e podem vir a ser publicados, lidos publicamente e/ou montados. O curso enfatiza a formação teórica e prática sobre postulados mais recentes no Brasil, como o dramaturgismo. Trata-se de uma formação interdisciplinar com as outras artes do palco oferecidas pela Escola.² (CURSO..., [201-])

2 Ver: <https://www.spescoladeteatro.org.br/curso-tecnico/dramaturgia/>.

A citação foi retirada do portal da escola na internet. É possível observar que o curso se propõe a oferecer um conjunto de distintas experiências aos aprendizes, inclusive a prática em criação colaborativa. A polifonia é um conceito valorizado e estimulado nas atividades pedagógicas da SP, que visa o equilíbrio entre as aulas teóricas, as práticas de escrita individual e os experimentos em colaboração.

O processo colaborativo, como abordagem metodológica, era utilizado nos experimentos de todos os módulos, independentemente do eixo temático que acompanha a sua cor. A intenção era integrar os aprendizes de todos os cursos em núcleos de criação que simulavam grupos de teatro. Além de proporcionar a experiência pedagógica da criação em grupo, os experimentos preparam os aprendizes para uma prática recorrente no teatro profissional de São Paulo e do Brasil.

Todos os experimentos eram devidamente orientados por artistas formadores, que observavam o andamento dos processos a partir de uma certa distância, deixando que os aprendizes lidassem com as questões prementes, inerentes ao trabalho em processo colaborativo. Os formadores somente interferiam em situações de extrema necessidade ou quando eram convocados pelos aprendizes para agir como mediadores e provocadores.

“Os formadores não se envolvem muito; na verdade, eles entram na hora que está pegando fogo. Antes disso, eles tentam fomentar a pesquisa do grupo”,³ assinalou a dramaturga Camila Damasceno, aprendiz de dramaturgia no período da realização da pesquisa de campo.

Cada grupo provisório formado para o experimento, por questões estruturais, agrupava dois ou mais aprendizes de dramaturgia para exercer o ofício. Alguns formadores com quem conversei afirmaram que o ideal seria ter apenas um aprendiz por grupo, porém existia uma questão de infraestrutura. Devido à quantidade de aprendizes de dramaturgia, não era possível constituir grupos nos quais apenas um assumisse a função. Eram formados de oito a nove grupos por período de experimentação, podendo haver dois ou mais períodos por semestre. Portanto para ter apenas um

3 Camila Damasceno em entrevista concedida ao autor em 7 de novembro de 2012.

aprendiz por núcleo, as turmas do curso de Dramaturgia não poderiam ter, obviamente, mais aprendizes do que grupos.

Voltando, então, aos experimentos colaborativos, os aprendizes de dramaturgia negociavam suas visões da cena com os aprendizes dos outros cursos e, quando estavam em dois ou três por grupo, precisavam negociar também entre si. Desse modo, se estabeleciam duas camadas de negociação. A primeira camada dizia respeito ao embate entre os aprendizes de dramaturgia em busca de um acordo que contemplasse, até onde era possível, seus desejos criativos. A segunda camada se estabelecia no contato, ou na fricção, dos aprendizes de dramaturgia com os aprendizes dos outros cursos. A negociação entre as instâncias de criação, principalmente entre os aprendizes de dramaturgia, direção e atuação, era constante, e os resultados, como não poderiam deixar de ser, eram bastante heterogêneos.

Acompanhando diversos núcleos, tive a impressão de haver certo desequilíbrio a respeito do entendimento do que seria um processo colaborativo. Como se em cada curso houvesse uma diretriz distinta sobre como deveria ser a conduta dos aprendizes durante os experimentos. Em relação ao papel do dramaturgo nos experimentos, Camila Damasceno asseverou:

O resto dos cursos da escola tem muita dificuldade de saber qual é o lugar do dramaturgo no grupo. E os próprios dramaturgos também. Vendo o que os colegas fazem, acompanhando outros trabalhos na escola, tem muita gente na dramaturgia, tanto quanto eu no primeiro semestre, que não faz a mínima ideia qual que é o papel do dramaturgo nesse grupo.⁴

Primeiramente, é preciso dizer que os atritos que ocorreram em alguns grupos são saudáveis para a formação do dramaturgo. O acirramento entre os aprendizes não se conforma, necessariamente, como uma falha pedagógica da SP Escola de Teatro. Talvez seja possível aprimorar a prática dos experimentos por meio da apresentação da noção de trabalho em colaboração para todos os cursos antes que se iniciem os exercícios em

4 Camila Damasceno em entrevista concedida ao autor em 7 de novembro de 2012.

grupo. Conseqüentemente, a escola teria dois pontos em comum para relacionar pedagogicamente os cursos a cada semestre: o operador (conteúdo temático singular) e o processo colaborativo (procedimento de criação interdisciplinar).

Quando identifico o processo colaborativo como um ponto em comum entre os cursos, não o faço afirmando que havia uma hegemonia de pensamento, mas como forma de reconhecer o que de fato eu observei como realidade nos experimentos. O processo colaborativo era uma ferramenta pedagógica importante para a escola, mas não era a única. E parecia ser relevante para a SP Escola de Teatro deixar isso o mais esclarecido possível.

No trecho a seguir, Marici Salomão ressaltou a importância de ter um curso de dramaturgia que assimile os diversos modos de criação de uma obra teatral.

Eu sempre fui contra vozes hegemônicas. E o perigo maior é quando uma voz hegemônica diz que ela é contra a hegemonia. Ela se torna mais hegemônica ainda. Então, eu desconfio das vozes hegemônicas, eu não tenho uma voz hegemônica, eu tenho uma voz plural. E a voz plural dá uma visão muito proeminente para o curso de Dramaturgia da SP, porque ela enxerga a dramaturgia como as várias possibilidades de se criar dramaturgia hoje. Enxerga o curso como o oferecimento, a troca e o compartilhamento das várias maneiras de proceder teatro.⁵

Apesar de ter havido mudanças de um semestre para o outro, a SP Escola de Teatro dedicava boa parte da carga horária disponível aos experimentos, sem que houvesse, a meu ver, um desprestígio pelas outras componentes formativas. Alguns aprendizes de dramaturgia, por outro lado, demonstraram certo incômodo com a quantidade de tempo dedicada aos experimentos, por julgarem ser uma parcela exagerada do semestre. Pediam por mais aulas teóricas, mais oficinas de produção individual de

5 Marici Salomão em entrevista concedida ao autor em 13 de junho de 2012.

texto e a posterior encenação dos resultados escritos. A prática, como tinha sido vivenciada nos experimentos, lhes parecia superficial.

Os aprendizes de dramaturgia aparentavam estar incomodados com a condução do processo efetuada por alguns aprendizes de direção, pois estes orientavam os atores a improvisar a partir apenas de suas indicações, o que gerava a sensação de que o texto produzido era uma perda de tempo, ocasionando uma desmotivação crescente. A produção do dramaturgo era apartada da programação dos ensaios, como um corpo estranho com o qual era preciso lidar, por incumbência da escola.

Um formador me relatou a dificuldade que um aprendiz de dramaturgia tinha para defender seus pontos de vista frente aos aprendizes de atuação e direção, por se sentir um intruso no processo. Apesar disso, havia também outros exemplos nos quais os aprendizes de dramaturgia “relaxavam” e não ficavam tão apegados à própria ideia. Geralmente, eram estes que conseguiam tirar maior proveito da atividade de experimentação em processo colaborativo. Provavelmente, os aprendizes de dramaturgia que ficavam desmotivados, quando participavam dos experimentos colaborativos eram os que possuíam maior inclinação para a produção individual de textos dramáticos.

O fundamental, pedagogicamente falando, para o aprendiz de dramaturgia, ao participar dos processos colaborativos, era desenvolver teatralmente o operador (grande tema) que a SP Escola de Teatro promovia para cada módulo. Transformar o grande tema em propostas de natureza teatral era responsabilidade dos aprendizes. Se o tema não fosse experimentado de maneira vertical, crescia a possibilidade do surgimento de disputas para impor a concepção de cada um. Portanto, para dissolver as potenciais querelas, era preciso compreender a cena como o argumento mais contundente na definição daquilo que fica e daquilo que sai da composição de uma obra; ou seja, nada é, de fato, relevante até ser testado em cena. O aprendiz de dramaturgia deveria encarar os experimentos como uma oportunidade para aprimorar e expandir seu universo ficcional. Logo:

É importante ter uma coisa que você quer fazer, mesmo sabendo que você não vai fazer o que você quer. Eu acho que o dramaturgo tem que ter um projeto pessoal. Você tem que ter uma ideia do que te interessa pesquisar e entender, dentro do grupo, onde é que cabe essa sua pesquisa e o que é que cabe da pesquisa dos outros.⁶

Camila Damasceno apontou, na citação, algo crucial para o entendimento do processo colaborativo como ferramenta pedagógica, pois o texto dramático produzido pelo aprendiz não deve ser a única fonte criativa para a encenação, salvo melhor juízo. Evidentemente, a encenação de um texto previamente escrito possui suas qualidades pedagógicas específicas. É uma prática necessária para a formação do dramaturgo e do encenador. O curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro fomentava a prática dos dois procedimentos, pois cada um tem sua finalidade; logo, são complementares.

O processo colaborativo enseja uma imersão intensa em propostas para a cena, de modo a aprimorar a técnica do dramaturgo, devido à quantidade de textos escritos durante um experimento. O vaivém das cenas aperfeiçoa a capacidade de antever, minimamente, o que “funciona”. Um dramaturgo que não vivenciou a transposição de um texto seu para a cena dificilmente conseguirá perceber questões referentes ao ritmo de um espetáculo ou à embocadura das palavras, entre outras questões técnicas essenciais. Somente se aprende a manusear esses elementos observando a teatralização daquilo que foi escrito.

CONCLUSÃO

A SP Escola de Teatro tem realizado um importante trabalho de formação de novos dramaturgos. A partir de seus muros, começaram a surgir diversas iniciativas independentes que visam o fortalecimento da prática da escrita dramática, tais como o coletivo Malditos Dramaturgos.

6 Camila Damasceno em entrevista concedida ao autor em 7 de novembro de 2012.

O coletivo Malditos Dramaturgos! surgiu nos corredores da SP Escola de Teatro em outubro de 2013. Da necessidade de um espaço mais amplo para a reflexão da dramaturgia contemporânea, alguns aprendizes de dramaturgia da Escola articularam discussões públicas sobre seus próprios textos e textos de jovens dramaturgos convidados. O coletivo organizou diversos encontros para discutir dramaturgia contemporânea e, especialmente, a produzida em nossa própria cidade. Percorremos diferentes espaços da cidade, como o Ateliê Casa Amarela, a SP Escola de Teatro, bares, restaurantes e espaços públicos, como a Praça Roosevelt e a Rua Dr. Cezário Motta Jr. A partir de 2014, os Malditos Dramaturgos! passam também a realizar leituras dramáticas de peças produzidas dentro desta comunidade com o fim de realmente colocar a jovem dramaturgia paulistana em pauta.⁷ (OS MALDITOS, [201-])

Possivelmente, sem a existência do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro, como espaço aglutinador, iniciativas como essa não seriam empreendidas, daí a necessidade de outras escolas e cursos de escrita dramática em outras partes do Brasil, para fomentar e fortalecer a prática e a teorização sobre a arte de escrever para a cena.

Ivam Cabral, diretor executivo da SP Escola de Teatro, destacou o protagonismo da escola e do curso de Dramaturgia em relação ao estímulo à produção de nova dramaturgia, principalmente na cena paulistana, sempre levando em conta os diversos modos de produção textual.

Na contramão da falta de reconhecimento, a produção artística na área, felizmente, pulsa latente. Deste ponto de vista, o momento que vivemos é fantástico para a dramaturgia brasileira. Nunca tantos dramaturgos talentosos surgiram para colocar em cena as questões que movem a atualidade. Com orgulho e satisfação, percebo que a SP Escola de Teatro, pelo trabalho incansável de Marici Salomão, é, de certa forma, responsável por esta organização. Temos um Curso Regular de Dramaturgia, coordenado pela Marici, jornalista e drama-

7 Ver: <http://malditosdramaturgos.com.br/os-malditos/>.

turga brilhante, que há anos dedica-se a fomentar a área, mantendo diálogos internacionais e mirando uma formação que abraça tanto a tradição quanto a contemporaneidade. Tais marcas mostram-se presentes também no curso, bem como em todo o sistema pedagógico da Escola. O curso de Dramaturgia destina-se à formação de novos dramaturgos, em vários modos de produção textual, dos singulares aos colaborativos. Pretende despertar nos aprendizes uma visão crítica sobre o papel do artista no mundo, aliando teoria, técnica e prática, e oferecendo, ainda, conteúdos que compõem a base de criação para outras mídias. O dramaturgismo, braço que cada dia é mais discutido no universo teatral, também ganha atenção com estudos teóricos e práticos.⁸ (CABRAL, 2014)

Para finalizar, é fundamental rememorar o lema da SP Escola de Teatro: artistas que formam artistas. Todavia, depois de cumprida a jornada, tenho a coragem suficiente para inserir um adendo ao mote, o qual unirá a SP Escola de Teatro ao meu empenho para compreender seu projeto pedagógico. Desse modo, os formadores seriam: artistas que formam artistas por meio de procedimentos inspirados em práticas teatrais de grupo que, posteriormente, foram conceitualizadas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JÚNIOR, J. S. Cursos livres de teatro e a proposta pedagógica da SP Escola de Teatro. *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, Palmas, v. 1, n. 1, p. 34-40, 2013.

ARY, R. *Dramaturgia colaborativa: procedimentos de criação e formação*. 2015. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

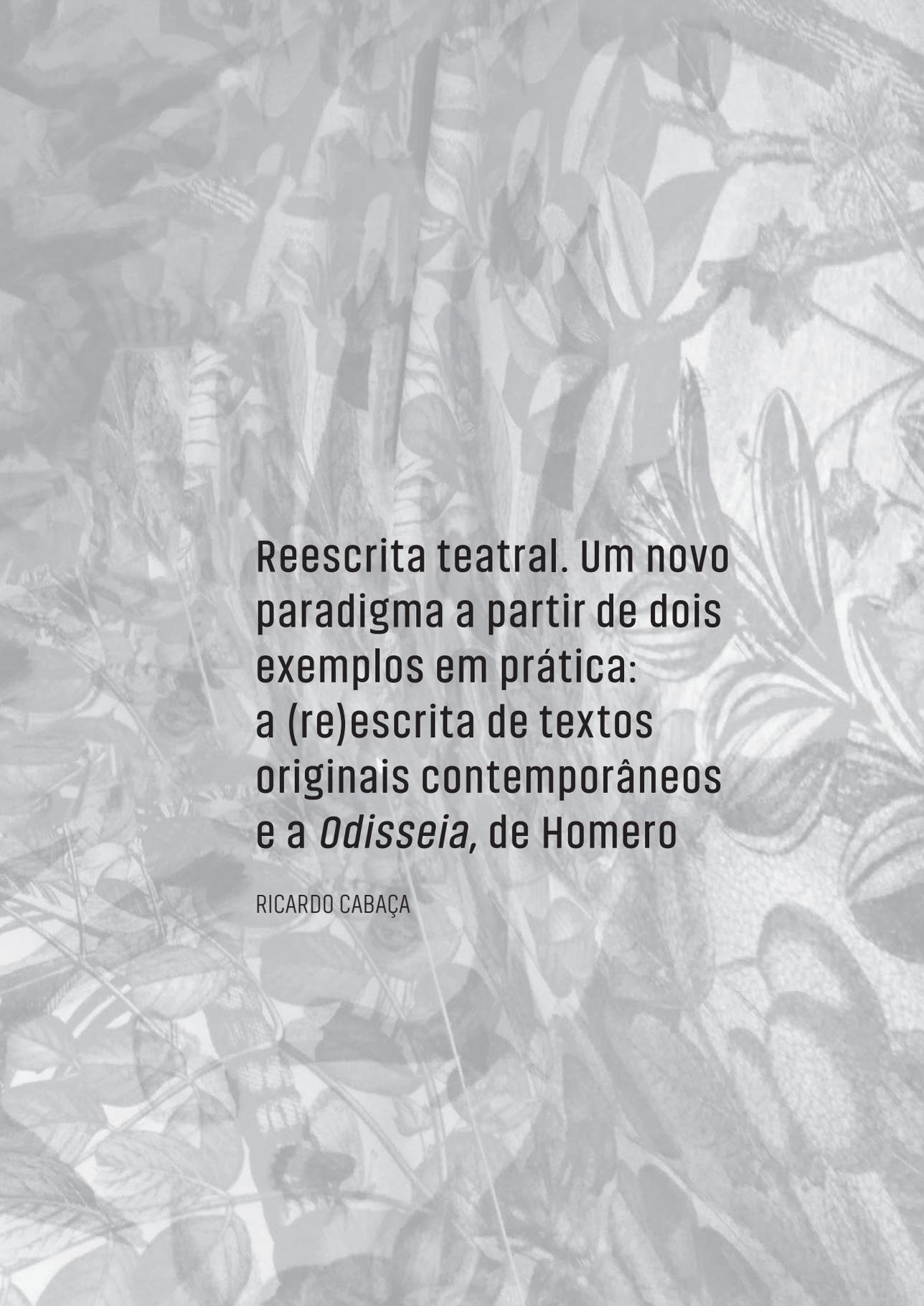
CABRAL, I. Quem olhará pelos dramaturgos?. *Escola de Teatro*, São Paulo, 5 set. 2014. Ivam Cabral. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/quem-olhara-pelos-dramaturgos>. Acesso em: 26 fev. 2019.

8 Ver: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/quem-olhara-pelos-dramaturgos>.

CURSO Técnico. *Escola de Teatro*, São Paulo, [201-].

OS MALDITOS. *Malditos dramaturgos*, [s. l.], [201-]. Disponível em: <http://malditosdramaturgos.com.br/os-malditos/>. Acesso em: 25 fev. 2019.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003.



**Reescrita teatral. Um novo
paradigma a partir de dois
exemplos em prática:
a (re)escrita de textos
originais contemporâneos
e a *Odisseia*, de Homero**

RICARDO CABAÇA

Reescrita teatral. Um novo paradigma a partir de dois exemplos em prática: a (re)escrita de textos originais contemporâneos e a *Odisseia*, de Homero

RICARDO CABAÇA

Introdução

Este texto é uma partilha de dois projetos de escrita que iniciei com outros dramaturgos, assumindo desde já a intenção de expor os processos diferentes adotados em cada um deles e, ao mesmo tempo, afirmar que não tenho a pretensão de os inscrever como únicos e inéditos; pelo contrário, dizer que partem das minhas inquietações enquanto dramaturgo, sempre disposto a desafiar-me com os outros, estabelecendo pontes que contribuam para o florescimento de novas dramaturgias. São projetos distintos com intenções artísticas de desenvolvimento de outras linguagens, alimentando diferentes formas de olhar a dramaturgia.

Uma das questões que considero mais pertinentes e fulcrais na dramaturgia é a abertura a novos caminhos, e é aí que reside a ignição da

palavra, explorando linguagens cruzadas e outras estéticas, elaborando um diálogo complexo entre dramaturgos.

São projetos que lidero nos quais desafiei outros dramaturgos para desbravarem comigo formas alternativas de escrever para teatro, tendo o processo como essência, ao invés do objeto final, sempre imprevisível e não controlado.

Reescrita de uma dramaturgia original entre pares

O primeiro projeto habitava o meu pensamento há alguns meses, sobretudo depois de ter frequentado um seminário de escrita para teatro de cujas discussões levantadas impeliavam-me a descobrir caminhos que até então não tinha desenvolvido e que certamente não tinha encontrado ali, ao mesmo tempo em que não vislumbrava à minha volta a ânsia pelo desafio e, acima de tudo, pela parceria entre escritas. No final de 2018, fui a São Paulo lançar o meu livro *Gaia, Corpo futuro e Dix* (Editora Primata, 2018), tendo convidado o crítico de teatro e dramaturgo Ruy Filho (Antro Positivo) para escrever o prefácio e apresentar as três peças.

Numa das conversas posteriores ao lançamento, conversei com o Ruy sobre aquilo que me angustiava na dramaturgia, aquilo que pretendia e, sobretudo, aquilo que não estava a encontrar na escrita para teatro. Num jantar, desafiei o Ruy Filho a liderar comigo um projeto de reescrita. O desafio era ousado, e isso levou a conversas longas nos dias seguintes, problematizando o formato, as intenções, os dramaturgos a convidar e, finalmente, os propósitos e hipotéticas apresentações públicas deste projeto inovador de escrita para teatro.

No primeiro encontro, definimos algumas das pessoas que estariam neste projeto de reescrita e logo nos apercebemos da riqueza do projeto, não só pelas pessoas envolvidas, mas também pelos textos possíveis que cada um nós iria escrever, uma vez que conhecíamos bem a obra de cada um. Naturalmente, não queríamos impor qualquer premissa à ferocidade da obra de cada um por sabermos do talento dos oito dramaturgos e também por estarmos conscientes das problemáticas da imposição de linhas orientadoras.

Escolhida a equipa, encetámos os convites e fechámos um calendário para entrega de textos. Mas, afinal de contas, em que consiste este projeto de reescrita para teatro? Em primeiro lugar, apenas faz sentido em número par, ou seja, é um projeto que funciona em duplas, uma vez que a troca de textos acontece sempre entre dois dramaturgos.

Mas, antes de falar dos propósitos artísticos, quero desenvolver a explicação do formato do projeto. Foram convidados oito dramaturgos, cinco mulheres e três homens, sete do Brasil e um de Portugal (eu).¹ Para iniciar o projeto, foi pedida uma peça breve, mais ou menos em torno de cinco páginas, com tema livre, assim como formato, género, número de personagens etc. Foi um processo intenso e esquizofrénico, afinal de contas estava a escrever uma peça que enviaria um mês depois para uma dramaturga que nunca conheci pessoalmente. A pressão era natural e criativa. Estava completamente disposto a expor qualquer fragilidade que estivesse no meu texto; porém, também estava consciente das suas potencialidades, não só pela diferença estética dos nossos trabalhos, como também pela adrenalina que o projeto trazia.

A primeira fase do projeto consistiu em oito peças originais que foram enviadas para os outros dramaturgos, num total de quatro duplas. Cada dramaturgo enviou a sua peça para outro dramaturgo e, em troca, recebeu a peça que aquele escrevera. Objetivo da troca? Reescrever a peça que recebeu do dramaturgo com quem formou dupla. Nesta fase do processo, as questões adensaram-se e atingiram uma proporção muito estimulante, isto é, a partir deste momento, cada um dos dramaturgos tinha de reescrever a peça que tinha recebido do outro dramaturgo. Naturalmente, isto trouxe para a discussão elementos sobre a forma como se interage com a obra de outro artista, pois se, por um lado, havia a intenção de reescrever sem barreiras, por outro, veio à tona o receio de reescrever e, com isso, desrespeitar a obra original. Não podemos menosprezar este temor, pois, mais do que o ego, aquilo que estava em causa seria se a reescrita estaria

1 Os dramaturgos que fazem parte deste projeto são: Claudia Schapira, Inez Viana, Silvia Gomez, Michelle Ferreira, Sueli Araújo, Marcos Damaceno, Ruy Filho e Ricardo Cabaça.

à altura e se, numa última análise, teria existido de facto uma total compreensão da obra recebida.

Perante esta realidade e como líder do projeto, tranquilizei os colegas que tinham esse receio de colocar a mão demasiadamente e estragar a obra original. Não nos podíamos esquecer que o essencial era experimentar e arriscar – aí estava o cerne deste projeto. A questão “E se não gostar da minha reescrita?” está sempre presente, não posso negar, porém isso serve de estímulo para criar um diálogo profundo e visceral entre a peça que recebo e aquela que vou escrever em seguida. Ter receio é benéfico, porque nos torna mais exigentes e atentos a pormenores subtis, no entanto esse temor só terá a sua validade se não se transformar num tolhimento para o dramaturgo.

Além das questões enunciadas, como a apropriação, o receio da reescrita, havia outras que considero ainda mais importantes e centrais neste processo de reescrita. Este é um projeto de liberdade total, quer para a reescrita que é praticada, como também pelo próprio caminho que os nossos textos tomam, isto é, a partir do momento em que enviamos um texto para o próximo dramaturgo, nesse preciso instante, a nossa voz passa a ser inteiramente do passado e aquela que virá do futuro dará uma nova vida aos nossos textos. Este desconhecimento do percurso deriva do facto de não termos acesso aos textos reescritos, senão no fim do projeto, pormenor que suscita a discussão interior sobre o futuro das peças, mas também a forma como os dramaturgos seguintes se apropriam do texto.

Essencialmente, este é um processo de reescrita de originais intermináveis, ou seja, embora o núcleo do projeto esteja na reescrita, aquilo que de facto fazemos é criar um original a partir de um outro original, não como um exercício de reescrever à letra uma obra, inscrevendo-a com atualizações, mas, pelo contrário, com a necessidade de criar um objeto inteiramente novo a partir de outro já existente. Em última análise, a liberdade que envolve o projeto cria margem para abordar o texto de vários prismas, tanto pela possibilidade de introduzir ou eliminar personagens, desviar pontos de interesse, criar rupturas dentro dos temas centrais, radicalizar na estrutura da peça recebida. As possibilidades são infinitas, e, ao assumir o papel de criador de uma nova obra, os dramaturgos envolvidos

neste projeto têm nas mãos a abertura para uma nova peça. No fundo, é o verdadeiro diálogo entre dramaturgos, como se fosse aberto o portão e o pensamento fosse inclusivo a oito pessoas. Com esta possibilidade, o diálogo mantém-se vivo durante oito trocas, e a discussão assume a figura da transformação pelo texto, isto é, um determinado dramaturgo inicia uma reflexão que será conduzida também pelos outros dramaturgos.

Para tornar mais clara a organicidade deste projeto, vou exemplificar com dois dos textos que reescrevi.

Na primeira troca de textos, formei dupla com a dramaturga Michelle Ferreira. Neste primeiro passo, enviei para a Michelle uma peça sobre um acompanhante num hospital, cuja tarefa que escolheu é acompanhar pessoas vivas, ao contrário das carpideiras, que acompanhavam, por encomenda, os mortos no velório e funeral. Recebi da Michelle Ferreira uma peça de humor negro, cuja ação central está nos devaneios de duas velhas irmãs que falam sobre os últimos desejos, ao mesmo tempo em que assistimos à evidente falta de lucidez de ambas, expoenciada pelo desejo de encontrarem um marinheiro para devaneios sexuais. No primeiro instante, desfrutei bastante da leitura e ri com todo aquele absurdo – os diálogos eram corrosivos e as irmãs tornaram-se familiares dos meus pensamentos. Se, num primeiro momento, foi o prazer a tomar o espaço, porém, logo a seguir, entrei na fase tenebrosa de pensar numa abordagem, sobretudo por ser a primeira troca, logo, a primeira reescrita.

Como sempre faço, li várias vezes e fiquei dias a pensar obsessivamente nos pontos de vista possíveis, nas questões que a peça da Michelle levantava e na forma como aquela linguagem me atraía. Sendo um adepto da subversão, pensei, então, na adulteração dos signos e transformei as duas irmãs idosas em dois irmãos siameses (irmão e irmã); quanto ao marinheiro, mantive-o, mas num sonho, num espaço onírico que inundava os pesadelos e sonhos dos irmãos. Mais à frente, todos acordam do sonho e então percebemos que os irmãos siameses são um casal. Este caminho possibilitou-me problematizar e racionalizar sobre a figura do casamento, do casal e da psicanálise. Ao transformar as duas irmãs em irmãos siameses, pude explorar o hibridismo do corpo, assim como é a figura da sereia, igualmente presente e, na verdade, em destaque na peça que escrevi. Ao

ter como missão reescrever uma peça, optei por colocar no texto a figura da mitologia, tantas vezes reescrita desde a Antiguidade Grega.

O objeto que escrevi é radicalmente oposto àquele que recebi, não com o intuito de assassinar o texto recebido, mas, pelo contrário, para comprovar as potencialidades deste projeto, afinal de contas havia recebido uma peça que me tinha dado tanto para escrever uma inteiramente nova com os órgãos da peça da Michelle. Enquanto escrevo estas linhas, penso na figura de Frankenstein e em como este projeto se aproxima tão intimamente de algo criado num laboratório: objetos por concluir com detalhes do passado e de outrem. Todos somos Dr. Frankenstein e podemos, a cada reescrita, trabalhar no corpo deixado pelo anterior dramaturgo e continuado pelos restantes. Essa é a força deste processo: trabalhar num objeto contínuo sem que os dramaturgos saibam aquilo que está a ser feito depois de si.

O segundo exemplo, apenas para abrir o espectro da reflexão, parte da terceira fase deste projeto. Recebi do dramaturgo Marcos Damaceno a peça que ele reescrevera a partir da peça de Ruy Filho. A peça residia num triângulo amoroso, ainda que a distância e não exatamente físico, possivelmente mais próximo de uma ideia do passado de paixão e atração. A ação decorria num apartamento e, em frente, num outro apartamento, o *voyeur* do passado podia observar tudo, enquanto as obras decorriam, por mão própria, na sua sala. O ruído tomava duplamente o espaço de cena: na casa onde se podia ouvir o diálogo do casal e no apartamento deste, onde o diálogo (por vezes solilóquio) era interrompido pelo barulho das obras.

Assumindo as três personagens da peça, optei por não criar qualquer tipo de modificação, desenvolvendo, assim, uma ação que envolvia as personagens da peça do Marcos Damaceno dentro do mesmo tema, porém, com a diferença assente na força motriz. Na peça que escrevi, as obras passaram para as mãos da mulher, a qual trabalhava diretamente nos corpos dos dois homens, esculpindo, ou melhor, cobrindo totalmente os corpos. A peça que escrevi é fragmentada e, por isso, cada cena dizia respeito a uma parte do corpo, e a cada parte atribuí uma temática: pé (ação), joelho (perdão), cintura (fuga), peito (amor) e, finalmente, cabeça (raciocínio). O discurso cabia à mulher, restando aos dois homens as palavras finais de cada cena.

Para radicalizar ainda mais a minha abordagem, tendo em conta o ruído que vinha das peças do Ruy Filho e do Marcos Damaceno, pensei o lugar que ocupava esse barulho e como poderia estar presente no meu texto, na medida em que assumia o papel de disruptor na peça que me foi enviada. Pensando profundamente no peso desse ruído, sobretudo na figura do observador que tinha a decisão de olhar a cena do apartamento em frente, considerei que esse ruído podia ser transformado em paisagem sonora, chamando a si um papel central na minha peça. Assim, optei por escrever para um público que apenas ouve a cena, completamente na penumbra, o texto que sai de colunas. É uma peça para um público sentado numa sala completamente às escuras, permitindo ter acesso a todos os sons do espetáculo, porém tudo aquilo que é periférico à audição é criado por cada espectador, passando ele próprio a ser um agente criador, mas, acima de tudo, o *voyeur* que escuta e “observa” atentamente toda a ação do suposto triângulo.

Este é um projeto que lancei no Brasil porque sentia a necessidade de mergulhar numa outra zona e, sobretudo, fora da minha zona de conforto. Pretendi arriscar convidando dramaturgos brasileiros, não só pela afinidade artística como também pela relação tão íntima que tenho com o Brasil. O meu objetivo sempre foi expandir ao máximo e, neste momento, estou a desenvolvê-lo também em Portugal, seguindo a mesma estrutura. No entanto, aqui, optei por atribuir um tema, influenciado naturalmente pelos tempos tenebrosos que nos envolvem – a pandemia da COVID-19. Não conseguindo virar costas ao grande tema da atualidade, inaugurei este projeto em Portugal com o tema: “Urgências: humanidade”.²

Esta explicação serviu essencialmente para partilhar um dos projetos, mas também para instigar outros dramaturgos a desenvolverem parcerias e outras formas de pensar a escrita para teatro. Tomara que o diálogo entre dramaturgos seja aprofundado e que novos projetos surjam, retirando o escritor desse lugar tão solitário e sem possibilidade de contracena.

2 Os dramaturgos que fazem parte deste projeto: Cláudia Lucas Chéu, Sónia Baptista, Joana Bértholo, Jorge Loureiro, Jorge Palinhos, Ricardo Correia, Ruy Filho e Ricardo Cabaça.

Introdução da contemporaneidade dentro de uma obra clássica

O segundo projeto de que quero falar parte de premissas completamente distintas, não só pelo mote, mas também pelo modo como a estrutura é alimentada. Depois de o projeto anteriormente mencionado estar em completo funcionamento, senti a necessidade de iniciar um outro que fosse diferente e que trouxesse outros desafios.

Se, no primeiro projeto, a opção foi convidar os dramaturgos que eu o Ruy Filho considerámos os mais adequados, desta vez optei por lançar um desafio numa rede social, em que manifestava a vontade em abrir processos a quatro mãos, sem na verdade saber quantas pessoas estariam interessadas, quem se manifestaria e suas linguagens e, acima de tudo, que projetos desenvolver em cada um dos textos a quatro mãos.

Poucas horas depois de ter feito a publicação, o número de interessados ultrapassava em muito a minha capacidade temporal em dar resposta, uma vez que cerca de 30 interessados seriam para mim uma tarefa hercúlea. Não tendo ainda ideias concretas sobre o que fazer, pois trabalhar tantos textos novos seria impossível, pois tinha muito outros textos para escrever e compromissos para respeitar, pensei desenfreadamente como é que poderia trabalhar com tantas pessoas. Ficou logo definido que teria de ser a partir de um texto já existente, uma vez que pôr dezenas de pessoas a discutir temas possíveis poderia ser um labirinto interminável.

Comecei, então, a desenhar o projeto quando pousei a mão na *Odisseia*, texto que me acompanha há muitos anos, sobretudo porque também andava à volta da figura das sereias. O texto estava decidido e, como a democracia é aquilo que me rege, segui a ordem cronológica da manifestação de interesse.

Como a *Odisseia* tem 24 cantos, apliquei uma divisão de dois cantos por dupla, sendo que eu faço dupla com todas as pessoas envolvidas no projeto, transformando, assim, se for possível, uma *Odisseia* em 12 cantos.

Mas, antes de falar do processo em si, devo falar sobre a escolha do texto de Homero para ser reescrito. Não sendo totalmente consensual a biografia em torno do escritor grego, resgatei este poema épico devido a uma das teorias que me instiga profundamente, mais precisamente a hipótese de

Homero ter sido o nome dado a um coletivo de pessoas, que, na tradição oral, foi partilhando com o povo helénico os épicos *Odisseia* e *Ilíada* até serem inscritos e definidos como obra, tendo sido atribuída a Homero a sua autoria. Naturalmente, esta é uma das teorias, e, sendo verdadeira ou não, interessa-me bastante pelas hipóteses que levanta, mais propriamente a questão da autoria e de um coletivo de pessoas que agrega uma ideia e a corporiza em obra épica. Num exemplo dos nossos tempos, podíamos comparar com o caso do Banksy, na medida em que algumas teorias apontam a autoria dos trabalhos para um coletivo de artistas plásticos.

Assim sendo, esta *Odisseia coletiva* é a obra de um coletivo de 13 pessoas que 3 mil anos depois procura reescrever a sua odisseia e a sua visão sobre a obra grega.

Ao contrário do projeto antes mencionado, a maioria das pessoas envolvidas na *Odisseia coletiva* não está familiarizada com a dramaturgia, pelo menos não no sentido prático da escrita. Das 12 pessoas, excluindo eu, dramaturgo e diretor de teatro: oito são atores/atrizes/diretores de teatro, dois são dramaturgos, uma é professora de teatro e um é estudante de teatro.³ Portanto, o tecido deste projeto é mais amplo no espectro, menos experiente na escrita, mas com outras valências e outros pontos de vista sobre a relação do texto em cena.

Falando, então, dos diferentes processos dentro desta *Odisseia coletiva*, convém salientar que este é um *work in progress* e que nem todas as duplas concluíram ou iniciaram o seu texto. É um trabalho longo e que necessita de leitura e de reflexão. Também por uma questão de tempo, torna-se impossível ter todas as duplas em funcionamento simultâneo. No entanto, posso partilhar alguns exemplos de como a abordagem foi feita em alguns dos cantos e como esses pontos de vista nem sempre são coincidentes. Tendo em conta que ninguém, a não ser eu, tem acesso aos textos que já foram escritos, assume-se à partida que não é possível manter uma unidade nos 12 cantos – aliás, esta nunca foi proposta, pois, pelo

3 As pessoas envolvidas neste projeto: Francisco Sousa, Inês Lago, Ivo Saraiva e Silva, Márcia Cardoso, Maria Olas, Mariana Ferreira, Natália Vieira, Pedro Saavedra, Ricardo Cabaça, Rita Barbita, Sofia Freitas Abreu, Tiago Bôto e Wagner Borges.

contrário, desde o início, ficou sublinhado que rejeitaríamos qualquer tentativa de unidade, uma vez que isso poderia significar anular a identidade de cada um, ao mesmo tempo que seria uma barreira à criatividade. Desta forma, ficou bem claro que o nosso objeto artístico teria diversas vozes, tornando, assim mais, plural, diverso e democrático. Se assim era para a unidade, o mesmo se aplicaria à estrutura dos textos, isto é, cada dupla decidiria a melhor forma de abordar os cantos, quem começaria o texto, qual o dispositivo e se a abordagem seria dramática, narrativa, guião de cinema, epistolográfica, cadernos etc.

Os dois primeiros cantos da nossa *Odisseia coletiva* (do III ao VI) tiveram uma abordagem muito próxima à estrutura original, sobretudo pelo uso dos diálogos, rubricas, cronologia semelhante à original etc. No entanto, a introdução de elementos contemporâneos serviu para equilibrar o texto, quer pela presença de elementos religiosos modernos ou, ainda, pelo recurso de câmeras no Olimpo, levando a uma ideia de central de vigilância da população. Claro que aqui se estabelece um paralelo com a onisciência e omnipresença dos deuses, quaisquer que eles sejam.

Apesar de o estilo, em particular a adjetivação, tentar ser próxima da *Odisseia*, há uma ironia na reescrita destes dois cantos, ou seja, os dois cantos da nova *Odisseia* que correspondem aos cantos III ao VI da *Odisseia* original, que roça a provocação determinada pelo distanciamento temporal: agora, no tempo em que reescrevemos esta obra, podemos e temos o dever de questionar alguns segmentos de pensamento daquela época, nomeadamente o sexismo e o machismo latentes nas personagens heroicas, em que até as deusas têm um papel menor quando comparado ao dos deuses homens. Neste sentido, ao trabalhar com a Inês Lago nos cantos V e VI, deixei do lado dela o traçar do perfil machista dos deuses quando decidem que Calipso deve libertar Ulisses, uma vez que aquela contesta a decisão dizendo que os deuses homens podem ficar com as mortais que querem, mas que às deusas não é permitida tal liberdade. Desta forma, a Inês assumiu o lugar de fala no que diz respeito ao combate ao machismo.

Por outro lado, com o Francisco Sousa (cantos IV e V), a estrutura não foi muito abalada; pelo contrário, optámos por construir uma ideia de cidade em tempo de hecatombe (sacrifício) monumental, lançando aqui

alguma iconografia cristã em contraponto aos elementos da mitologia grega, em que as figuras se metamorfoseiam com frequência. Estes foram os cantos nos quais o humor foi uma arma maior para alisar o tom grave sempre presente na obra de Homero.

Estes são dois exemplos em que a reescrita não se afasta nem temática nem estruturalmente da obra original, mas que, pela astúcia da linguagem, conseguiu atribuir novos sentidos à obra homérica.

Partindo para um outro exemplo, este porventura mais radical, há o caso da reescrita dos cantos XIII e XIV. Nestes dois, deparamo-nos com o regresso de Ulisses a Ítaca, chegado à sua ilha levado por uma nau da Esquéria. Ao longe – muito ao longe –, sabemos que conversam Zeus e Posídon, este furioso por Ulisses ter chegado são e salvo a casa. Zeus, então, permite que Posídon erga uma alta montanha em torno da ilha de Esquéria, como castigo e memória futura do auxílio “criminoso”. Este é o início do canto XIII, e como todos os elementos são tão presentes ao mesmo tempo e mesmo pensando hierarquicamente qual seria o mais importante, lancei o desafio à Natália Vieira de escrevermos os dois cantos em formato jornalístico, mais propriamente um direto que acompanha a chegada de Ulisses, outro da conversa dos deuses, outro da cidade etc. Esta escolha deu-nos a liberdade de fragmentarmos a narrativa, tendo nos saltos temporais a marcação do ritmo, mas também a crítica que podemos fazer à televisão atual, intrusiva e demasiadamente repetitiva. E como num estúdio de televisão, em que o centro de operações é que edita as imagens, nestes dois cantos, temos a possibilidade de lançar, quase em direto, a provocação, cortando a câmera daquele que fala para colocarmos no seu lugar uma outra fala, entrecortando ou interrompendo definitivamente um discurso.

Ao trabalhar nos cantos VII e VIII, o Pedro Saavedra, tendo iniciado ele a reescrita, surpreendeu-me com o corte radical dos anteriores ou posteriores (não sigo a ordem dos cantos para trabalhar com as duplas e ninguém tem acesso ao já escrito, a não ser eu), uma vez que apostou num formato narrativo para encetar a reescrita daqueles dois cantos. A aposta foi muito acertada, pois resulta num formato muito semelhante ao original. Embora a *Odisseia* tenha o elemento diálogo sempre presente, ainda que diferente no modo como se apresenta, esta estrutura narrativa permite-nos lançar

novos corpos dentro do texto, isto é, enquanto narradores, podemos encarnar a missão de narrador onisciente (tal como os deuses) e dissertar sobre o próprio futuro de Ulisses, dos pretendentes ou de Penélope. O Pedro optou por substituir a figura da deusa Palas Atena por uma marca fictícia capitalista, *Atena*, dando assim espaço para reflexões sobre o capitalismo enquanto modo de produção e consumo, mas também como aquele elemento ímpar que está em todo o lado.

Como referi ao longo deste texto, uma das premissas da *Odisseia coletiva* é precisamente não insistir numa unidade de texto nem condensar linguagens numa forma comum, por isso as surpresas ao longo dos cantos são tão grandes.

Estou a trabalhar com a Márcia Cardoso os cantos IX e X num formato de guião para cinema, deslocando, assim, o ponto de vista diretamente para uma ideia de espectador distante no tempo e no espaço. Estes cantos seriam enviados por carta, no entanto, com a pandemia que se instalou, este plano foi abortado, pois seria insensato colocar vidas em risco para enviar cartas semanalmente.

Uma das vantagens de escrever na forma de guião é que assim aproximamo-nos ainda mais de Ulisses, pois a maneira como a câmara age sobre o herói é totalmente diferente da câmara do dramaturgo, sempre mais distante e com a lógica de palco. Isto é, o cinema permite-nos, nesta reescrita, apontar focos que de outra forma seriam impensáveis. No fundo, as matrizes são semelhantes, no entanto o guião obedece a lógicas de edição, ao invés do teatro, mais livre e autónomo.

Alguns dos cantos ainda não começaram a ser reescritos e outros estão mesmo no início, por isso seria aqui tão difícil falar sobre eles, porém o mais recente trabalho explora mais o dispositivo – em primeiro lugar – que uma imposição estética. Refiro-me ao trabalho com a Sofia Freitas Abreu e aos cantos XIX e XX, nos quais decidimos criar um documento aberto no Google Docs, dando liberdade de edição, acrescentar, apagar, reescrever a escrita do outro sempre que abrimos o documento partilhado. Neste caso muito particular, não ficou decidido quem começa a reescrita.

Considerações finais

Os dois processos que acabo de partilhar ainda estão em construção, por esse motivo não posso ainda expressar conclusões mais vincadas, pois me arriscaria a classificar projetos sem eles estarem fechados. Qualquer um deles é extremamente instigante e um desafio constante à escrita para teatro, na medida em que me impele a pensar com o outro, a agir com o outro, a criar com o outro. Essencialmente, procuro instigar ao máximo o florescimento de novas formas de abordar a dramaturgia, acreditando que é essencial estimular o diálogo entre dramaturgos não só pela simples troca de ideias e processos, como também pela necessidade de interromper o isolamento em que quem escreve para teatro está confinado ao longo dos anos.

REFERÊNCIAS

- ADLER, S. *Sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ARTAUD, A. *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda, 1989.
- BECERREÁ, A. B. *Confio-te o meu corpo: a dramaturgia pós-dramática*. Santiago de Compostela: Através Editora, 2018.
- BIET, C.; TRIAU, C. *Qu'est-ce que le théâtre*. Saint-Amand: Gallimard, 2006.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora, 1964.
- BRECHT, B.; HABART, M.; HENRI, L. *et al. Teatro e vanguarda*. Águeda: Editorial Presença, 1973.
- CABAÇA, R. *Gaia, corpo futuro, Dix*. São Paulo: Editora Primata, 2018.
- DANAN, J. *O que é a dramaturgia?*. Lousã: Editora Licorne, 2010.
- GASSNER, J. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GASSNER, J. *Mestres do teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (org.). *Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Lisboa, Edições Cotovia, 2003.

INNES, C. *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. London: Routledge, 1993.

MENEZES, T. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOLINARI, C. *História do teatro*. Coimbra: Edições 70, 2010.

SARRAZAC, J. P. *O futuro do drama*. Vila Nova de Famalicão: Campo das Letras, 2002.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

Sobre os autores

Almiro Andrade

É ator, diretor, educador, dramaturgista e tradutor teatral, com doutorado na pesquisa da tradução de textos teatrais contemporâneos brasileiros através de técnicas de Devised Performance (ou do processo criativo colaborativo) feita na King's College de Londres. Ele é, atualmente, professor de Literatura e Cultura Lusófona na Universidade de Manchester, no Reino Unido. Seus mais recentes trabalhos incluem a tradução do texto *Namíbia, não!*, de Aldri Anunciação (2011), que recebeu o edital de Pesquisa e Desenvolvimento do Arts Council England de 2016; a adaptação e direção para o inglês do texto *O cego e o louco*, de Cláudia Barral, numa encenação pela companhia Foreign Affairs Theatre de Londres; e assinando como dramaturgista e tradutor da adaptação do romance *Tieta*, de Jorge Amado, pela companhia StoneCrabs Theatre, com direção e texto do também baiano Franko Figueiredo. Almiro é também um dos tradutores da mais recente publicação da antologia dramática de Nelson Rodrigues para a língua inglesa, pela Oberon Books.

Alvaro Machado

É jornalista, autor de [...] *metade é verdade – Ruth Escobar*, biografia da atriz e produtora teatral (no prelo da Ed. Sesc SP, 2020), e finaliza, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), biografia do dramaturgo e

escritor argentino Tulio Carella (1912-1979). Foi redator, repórter, editor e crítico de artes dos cadernos *Ilustrada (Folha de S. Paulo)* e *Caderno 2 (O Estado de S. Paulo)*, bem como das revistas *Bravo!* e *Carta Capital*, entre outras publicações. Em 2017, criou movimento de defesa do patrimônio teatral, formalizado dois anos mais tarde na Associação de Amigos do Teatro Brasileiro de Comédia (ATBC). Curador de artes cênicas da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo, entre os anos de 2017 e 2020.

André Carrico

Ator, diretor teatral e professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde atua no curso de licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC). Como pesquisador, investiga as áreas de teatro brasileiro e dramaturgia, em especial, as poéticas cômicas e as dramaturgias de matrizes populares.

Antonia Pereira Bezerra

Atriz e dramaturga, graduada em licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestra – Diploma de Estudos Aprofundados (DEA) – em Litterature Française pela Université de Toulouse II, Le Mirail. Doutora em Lettres Modernes pela Université de Toulouse II, Le Mirail. Pós-doutora em Dramaturgia pela Université du Québec à Montréal (UQAM). Pesquisadora visitante pela Maison Sciences de l’Homme, Paris. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) por duas gestões consecutivas e foi Secretária da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. De abril de 2011 a abril de 2018, coordenou a área de artes na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Atualmente, é professora titular da UFBA e integra os grupos de pesquisa *Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação* e *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (Gipe-CIT)*.

Camila Bauer

Diretora teatral, pesquisadora e professora de Dramaturgia do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Ciências do Espetáculo pela Universidade de Sevilha e em Informação e Comunicação: menção Artes da Cena pela Universidade Livre de Bruxelas, com estâncias em Paris. Dirige o coletivo Projeto GOMPA, com o qual desenvolveu diferentes espetáculos, os mais recentes sendo *Frankenstein* (2019); *Inimigos na Casa de Bonecas* (2018), vencedor do Prêmio Internacional Ibsen Awards; *Chapeuzinho Vermelho* (2017), pelo qual ganhou o Troféu Tibicuera de Melhor Direção e Espetáculo; entre outros. Também dirige espetáculos de ópera e dança, como *Don Pasquale* (2016), da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa); *Tempos de solidão – missa do orfanato* (2016), da UFRGS; *Verde (in)tenso* (2016), da Geda Cia de Dança; *Ópera A Bela e Fiel Ariadne* (2015), da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e UFRGS; *Ópera Orfeu* (2013), da UFRGS; etc. Já ministrou oficinas de Dramaturgia e Performance na Espanha, no México e em diversas cidades do Brasil. Atualmente, pesquisa dramaturgia em campo expandido, com ênfase em manifestações interculturais.

Cássia Costa Lopes

Cronista, ensaísta, professora e pesquisadora nas áreas de Letras e Artes Cênicas. Desde 1996, ensina e pesquisa no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde ocupa o cargo de professor titular, em regime de dedicação exclusiva. É mestra em Estudos Literários, doutora em Artes Cênicas e pós-doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) do Instituto de Letras da UFBA. É autora de vários livros, dentre os quais *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, publicado pela editora Perspectiva, em 2012. Integra o Grupo de Pesquisa Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação/UFBA.

Cleise Furtado Mendes

Dramaturga, ensaísta, poeta e contista. Atualmente, é professora titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro da Academia de Letras da Bahia. É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. Publicou inúmeros livros, dentre os quais *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*, pela editora Perspectiva, Coleção Estudos, em 2008. É pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e líder do grupo Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação/UFBA. É membro do Conselho da Editora da UFBA (Edufba).

Cristiane Lage de Matos

Doutoranda em Estudos de Linguagem pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG). Mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), especialista em Mídias para Educação pela Université de Poitiers e graduada em Biblioteconomia pela UFMG. Tem formação técnica em roteiro, dramaturgia e realização cinematográfica pelo Instituto Dragão do Mar. Atua como realizadora em audiovisual e professora universitária nas áreas de produção audiovisual, realização cinematográfica, roteiro, mídias e educação.

Edilene Matos

Doutora em Comunicação e Semiótica: Literaturas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pós-doutora pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutora pela Université Paris Nanterre. Foi professora visitante sênior do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Ielt) da Universidade Nova de Lisboa. Pesquisadora, ensaísta e professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atua nos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (Ihac). Criou e dirigiu o Núcleo de Pesquisa e Cultura da Literatura de

Cordel, bem como o Departamento de Literatura, ambos na Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Com vários livros e artigos publicados, pertence a diversos centros de estudos nacionais e internacionais, a exemplo do Grupo de Trabalho (GT) Literaturas Orais e Populares da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Anpoll); Centre de Recherches sur le Monde Lusophone (Crilus), da Université Paris Nanterre; e Ielt, da Universidade de Lisboa. É líder, no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), do GT Tramas Poéticas: Memória, Voz e Corpo. Ocupa a cadeira nº 13 da Academia de Letras da Bahia.

Elen de Medeiros

Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é mestra e doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Realizou pesquisas de pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) e na Escola de Comunicação e Arte (ECA) da USP, sempre com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Realiza pesquisas voltadas à compreensão do drama brasileiro moderno e contemporâneo e desenvolve trabalhos especialmente sobre teoria do teatro, literatura dramática e teatro brasileiro.

João Alberto Lima Sanches

Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Dramaturgo, encenador e iluminador. Ganhou o Prêmio Braskem de Teatro três vezes: em 2013, nas categorias Melhor Autor e Melhor Espetáculo; em 2014, na categoria Melhor Espetáculo Infante-Juvenil. Com atuação multidisciplinar, João Sanches foi diretor de programação da TV UFBA e também

colunista do jornal *A Tarde*. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre poéticas contemporâneas a partir da noção de desvio. É professor da Escola de Teatro e do PPGAC-UFBA.

João Marcos Dadico Sobrinho

Professor do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) desde 2013. Bacharel em Intepretação Teatral pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), licenciado em Teatro também pela UFMG, mestre em Literatura e Práticas Culturais pela UFGD e doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisa aspectos da literatura e da dramaturgia que podem ser aproximados aos jogos de interpretação de personagens e, dessa forma, colaborar com novas perspectivas para os processos de criação artística e com as pedagogias do teatro.

Jorge Louraço Figueira

Tem várias peças publicadas e levadas à cena, além de artigos sobre teatro para revistas e jornais. É coordenador da Pós-Graduação em Dramaturgia e Argumento, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (Porto), e colaborador regular do grupo Teatrão (Coimbra). Foi crítico de teatro do jornal *Público*. No Brasil, publicou a monografia *Verás que tudo é verdade*, sobre o grupo Folias (São Paulo).

Paulo Henrique Alcântara

É professor doutor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde também está ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Pertence ao grupo de pesquisa Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação. Ministra componentes de Dramaturgia e Análise de Texto, cujas interfaces com o cinema são

temas de suas pesquisas e publicações na área. Algumas de suas peças encenadas foram lançadas em livros, como *Lábios que beijei* (1998), *Bolero* (2000) e *Partiste* (2010), pela qual recebeu o seu segundo Prêmio Braskem de Teatro na categoria Texto. Em 2017, *Sublime é a noite*, também de sua autoria, foi montada com uma turma de concluintes do curso de Interpretação.

Paulo Ricardo Berton

É autor dramático, encenador teatral e professor universitário. É graduado em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestre em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Suas encenações mais recentes foram *O jogo do amor e do acaso*, de P. Marivaux (2009/EUA); *Os pequenos burgueses*, de M. Gorki (2009/EUA); *As filhas de King Kong*, de T. Walser (2012/Brasil); *O homem da moda ou o senhor Fopling Fútil*, de G. Etherege (2016/Brasil); e *ARTE*, de Yasmina Reza (2018/Brasil). Entre as suas peças, estão *Título provisório*, com menção honrosa no concurso de Dramaturgia da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 2003; e *Rapina*, lida no ciclo Segundas Dramáticas, em 2009, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). De 2007 a 2010, viveu nos Estados Unidos, onde recebeu o diploma de PhD em Teatro pela University of Colorado at Boulder – bolsista de doutorado integral pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)/Fulbright –, na qual lecionou as disciplinas de *Acting* (Atuação), *Introduction to Theatre* (Introdução ao Teatro) e *Playwriting* (Escrita Dramática). Coordena o Núcleo de Estudos em Encenação e Escrita Dramática (Needram). Atualmente, é professor associado do Departamento de Artes (ART) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), atuando no curso de Artes Cênicas, no qual leciona Teoria Teatral, Encenação Teatral e Escrita Dramática, e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da UFSC.

Rafael Ary

É escritor de peças, contos e crônicas. Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), é doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e graduado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Tem experiência na área de artes e psicologia, com ênfase principalmente nos campos: escrita dramática, *storytelling*, processo criativo e psicologia cognitiva.

Ricardo Cabaça

Licenciado em Estudos Portugueses pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e frequência no mestrado em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Publicou *O primeiro quarto*, na *Bypass #2* (Portugal, 2010); *Morte súbita*, na *Revista Galega de Teatro #78* (Espanha, 2014); *Stop motion para Eadweard*, nas Edições Húmus (Portugal, 2016); *Albert Cossery ou Uma palavra para o dia chegar ao fim*, na *Revista Ensaia* (Brasil, 2016) e na *Não* (edições) (Portugal, 2019); *Storni-Quiroga*, na *Licorne* (Portugal, 2017); *Depois da última página / Náufragos*, nas Edições Adab (Portugal, 2017); e *Gaia, Corpo futuro e Dix*, na Editora Primata (Brasil, 2018). Encenou em diversas salas de teatro e espaços alternativos em Portugal. A peça *A vida segunda da barata*, a partir de Franz Kafka, foi selecionada e encenada na Mostra de Peças em Um Minutos dos Parlapatões, em Lisboa e em São Paulo. Participou no Seminário Internacional de Dramaturgia 2015 (Obrador d'Estiu), em Barcelona, na Sala Beckett, com Simon Stephens. Em 2016, foi o dramaturgo português convidado para a residência artística do Chantiers d'Europe, no Théâtre de la Ville, em Paris. A peça *Os náufragos* foi lida pelo elenco do Théâtre de la Ville. Cofundador e codiretor artístico da 33 Ânimos, juntamente com Daniela Rosado, desde a sua fundação, em 2012.

Roniere Menezes

Professor de Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É doutor em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e realizou estágio pós-doutoral no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (Pacc) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de vários ensaios acadêmicos sobre literatura, música popular e cultura brasileira. Em 2011, lançou o livro *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*, pela Editora UFMG.

Este livro foi composto na Edufba no formato 17x24cm.

As fontes usadas foram a Sina e Akhand.

Sua impressão do miolo foi feita na Edufba.

A capa e o acabamento foram feitos na Gráfica 3.

O papel da capa foi Cartão Supremo 300 g/m².

300 exemplares.



δramatis
dramaturgia mídias teoria crítica criação



ISBN 978-65-5630-118-1



9 786556 301181