Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 64, maio de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

SUMÁRIO

EXPEDIENTE 3

EDITORIAL 4

CRÍTICAS

A tragédia do inconformismo (e o inconformismo da tragédia) 9
Patrick Pessoa

Para dissecar as imagens 38
Daniele Avila Small

Somos todos elefantes 51
Dinah Cesare

Rede de intenções 59
Renan Ji

Poética da perspectiva 71
Valmir Santos

De que falam as biografias? 86
Mariana Barcelos

A propósito de nós mesmos 98
Natalia Nolli Sasso

ESTUDOS

O oráculo dobrado em Macbeth: presente/futuro, história/sobrenatural 116
João Cícero Bezerra

O tempo em desalinho 140
Martha Ribeiro

O espaço de Panidrom 157
Ricardo Libertini

Patrocínio:

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CONVERSAS

Diálogos sobre formação universitária em Teatro
Andrea Santiago 169

PROCESSOS

Arquiteturas de um duplo homicídio
Raphael Cassou 184

Nós somos nós: nonada, companhia e arte
Fábio Cordeiro 205

Na trilha de um mito
Esteban Campanella 222

TRADUÇÕES

Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático:
Beckett através de Artaud e Deleuze
Stanley E. Gontarski
Tradução de Juliana Pamplona 240

Argumento contra a existência de vida inteligente no cone sul
(Trilogia da Revolução, Vol. I)
Santiago Sanguinetti
Tradução de Diego de Angeli 265

Patrocínio:

EXPEDIENTE
Questão de Crítica - revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Fundação:
Março de 2008

Idealizadoras: Daniele Avila Small e Dinah Cesare

Editora: Daniele Avila Small

Colaboradores desta edição:
Andrea Santiago
Daniele Avila Small
Diego de Angeli
Dinah Cesare
Esteban Campanella
Fabio Cordeiro
João Cícero Bezerra
Juliana Pamplona
Mariana Barcelos
Martha Ribeiro
Natalia Nolli Sasso
Patrick Pessoa
Raphael Cassou
Renan Ji
Ricardo Libertini
Santiago Sanguinetti
Stanley E. Gontarski
Valmir Santos

Conselho Editorial:
Daniele Avila Small
Dinah Cesare
Gabriela Lírio
Henrique Gusmão
Michelle Nicié
Patrick Pessoa

Revisor:
Renan Ji

Patrocínio:

Editorial

Vol. VIII, nº 64, maio de 2015

A edição de maio de 2015 da Questão de Crítica teve como sugestão de recorte temático o lugar da narrativa como estrutura no teatro, bem como a relação entre o teatro e outros formatos. Esta ideia está presente em alguns textos nas seções de críticas, estudos e processos.

Na seção de críticas, Patrick Pessoa faz uma análise de *Vianninha conta o último combate do homem comum*, analisando os aspectos do épico e do trágico na narrativa da peça de Aderbal Freire-Filho. A peça estreou no ano passado no Sesc Ginástico, e fez temporada no Teatro Poeira e no Teatro da UFF, em Niterói. Daniele Avila Small escreve sobre *Dissecar uma nevasca*, peça da dramaturga sueca Sara Stridsberg, dirigida por Bim de Verdier, sobre a Rainha Cristina da Suécia. O texto aborda as questões de gênero suscitadas pela personagem e a relação entre ficção e história na dramaturgia. A peça estreou no Sesc Belenzinho, em São Paulo, em janeiro de 2015.

Dinah Cesare faz a crítica de *O homem elefante*, peça da Cia Aberta dirigida por Cibele Forjaz, que estreou no Oi Futuro Flamengo, no Rio, em 2014. A crítica analisa a teatralidade da encenação, a tensão entre as noções de natureza e ciência que aparecem no espetáculo, e reflete sobre questões de alteridade. Renan Ji desenvolve algumas reflexões sobre a questão da intencionalidade na obra de arte e sobre as relações entre arte e política, a partir da peça *Os que ficam*, dirigida por Sérgio de Carvalho. A peça ficou em cartaz no CCBB-RJ em fevereiro, como parte da Mostra Paralela da Exposição Augusto Boal.

De São Paulo, Valmir Santos analisa o projeto artístico *Karamázov*, da Companhia da Memória, à luz das formulações teóricas de Floriênski no ensaio

"A perspectiva inversa". O texto analisa ainda procedimentos de dramaturgia, cenografia e atuação que quebram as hierarquias de fundo e forma na percepção do espectador. Natalia Nolli Sasso reflete sobre a interface entre escolhas estéticas e políticas no percurso criativo do grupo paulistano [ph2]: estado de teatro, analisando o espetáculo *Stereo Franz* como etapa na trajetória artística do coletivo em questão.

Mariana Barcelos reflete sobre a abordagem biográfica no espetáculo teatral, a partir de dois recentes musicais encenados no Rio de Janeiro, *Chacrinha, o musical* e *S'imbora, o musical - A história de Wilson Simonal*, questionando a padronização da narrativa biográfica. Ambas as peças fizeram suas estreias na Praça Tiradentes, Chacrinha no Teatro João Caetano e Simonal no Carlos Gomes.

Na seção de estudos, João Cícero Bezerra analisa a tragédia *Macbeth*, de William Shakespeare, refletindo sobre o significado ambíguo e metalinguístico da fala oracular das bruxas, interpretando o sentido de história e de narrativa que estas figuras sobrenaturais constroem na peça. Martha Ribeiro escreve sobre o tempo a partir de Agostinho, mais especificamente sobre a dificuldade lógica insuperável para apreender e traduzir em palavras a natureza temporal, refletindo sobre a narrativa da experiência do tempo. Neste contexto, o artigo se aproxima brevemente da peça *Desalinho*, de Marcia Zanelatto, trabalho que também propõe uma reflexão singular sobre o tempo.

Ainda na seção de estudos, Ricardo Libertini apresenta questionamentos e reflexões sobre o teatro realizado na universidade, a partir de *Panidrom*, peça de teatro com direção de João Pedro Orban, apresentada na XIV Mostra de Teatro do curso de Direção Teatral da UFRJ, em 2014.

Na seção de conversas, Andrea Santiago entrevista artistas formandos e recém-formados em cursos universitários de teatro, como os da UNIRIO e da UFRJ, abordando questões relacionadas à formação e às experiências profissionais fora do ambiente acadêmico. Exclusivamente em vídeo, na TV-QdC, nosso canal no Vimeo, Patrick Pessoa conversa com Aderbal Freire-Filho sobre o trabalho do diretor de teatro, a relação com o texto prévio e os processos de criação. O vídeo pode ser acessado em vimeo.com/127727859.

Na seção de processos, Raphael Cassou escreve sobre o processo de criação e ensaios do espetáculo *Duplo homicídio na Chaptal 20*, da companhia curitibana Vigor Mortis. O texto fala sobre os aspectos do processo de construção dramatúrgica e cênica, levando em consideração a pesquisa do grupo com o teatro do Grand Guignol. A peça estreou em novembro de 2014 no Teatro Novelas Curitibanas.

Fabio Cordeiro reflete sobre os 10 anos de existência da Nonada Companhia de Arte, discutindo os conceitos envolvidos em sua nomeação, descrevendo sua trajetória e os principais espetáculos realizados, para pensar a noção de continuidade envolvida no processo criativo da Nonada e também da cena brasileira.

Já Esteban Campanela escreve sobre a peça *Kassandra*, do dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco, monólogo realizado pela atriz Milena Moraes numa casa noturna em Florianópolis. A partir da crítica genética, o texto analisa as relações entre o processo criativo e a montagem do espetáculo.

Na seção de traduções, publicamos um artigo de Stanley E. Gontarski sobre Samuel Beckett através de Deleuze e Artaud. Agradecemos ao Prof. Fábio de Souza Andrade pelo contato com o autor, que viabilizou a publicação deste texto na Questão de Crítica. A tradução é de Juliana Pamplona.

Esta seção traz ainda a primeira peça do projeto *Trilogia da Revolução*, do dramaturgo uruguaio Santiago Sanguinetti, com tradução de Diego de Angeli. A trilogia é composta pelas obras *Argumento contra a existência de vida inteligente no Cone Sul* (2013), *Sobre a teoria do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe* (2014) e *Breve apologia do caos por excesso de testosterona nas ruas de Manhattan* (2014).

Colaboradores desta edição: Andrea Santiago, Daniele Avila Small, Diego de Angeli, Dinah Cesare, Esteban Campanella, Fabio Cordeiro, João Cícero Bezerra, Juliana Pamplona, Mariana Barcelos, Martha Ribeiro, Natalia Nolli Sasso, Patrick Pessoa, Raphael Cassou, Renan Ji, Ricardo Libertini, Santiago Sanguinetti, Stanley E. Gontarski, Valmir Santos.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CRÍTICAS

A tragédia do inconformismo (e o inconformismo da tragédia)

Crítica da peça *Vianninha conta o último combate do homem comum*

Autor: Patrick Pessoa

Resumo: O texto se propõe a pensar a dialética entre resistência e conformismo (na arte e na política) a partir da análise da peça *Vianninha conta o último combate do homem comum*, dirigida por Aderbal Freire-Filho. Como o título indica, defende-se que a tragédia deve ser pensada, pelo menos a partir da Modernidade, como uma escola de liberdade, uma forma de arte que ensina a resistir às ideias de um poder superior ou um destino imutável.

Palavras-chave: tragédia, George Steiner, resistência, narrador

Abstract: This text proposes a reflection about the dialectics between resistance and conformism (in art and in politics) based upon the analysis of the play *Vianninha conta o último combate do homem comum* [Vianninha Narrates The Last Fight of The Common Man], directed by Aderbal Freire-Filho. As its title indicates, this text sustains that tragedy, at least in the Modernity, must be thought as a school of freedom, an art form that resists the ideas of a superior power or an unchangeable destiny.

Keywords: tragedy, George Steiner, resistance, narrator

Patrocínio:

> "*Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia.*"
>
> Oduvaldo Vianna Filho[1]

Mesmo que não reconheçamos a validade de quaisquer regras *a priori* que configurariam algo como um método infalível para a crítica teatral — tais regras tendem a ser totalitárias na medida em que negligenciam a singularidade absoluta de cada encenação! —, no caso de uma montagem baseada em um "texto clássico", antigo ou moderno, a tentação de partir de uma análise do modo como esse texto foi traduzido para a cena é sempre muito forte. Seria naturalmente possível combater essa tentação, seja por desconfiança do "textocentrismo" que assola a crítica tradicional, sobretudo a jornalística, seja pelo desejo mais ou menos consciente de inaugurar uma nova tradição crítica, calcada em uma outra compreensão da essência e da forma do ensaio — o que, aliás, é uma das principais motivações da Revista Questão de Crítica. Mas nem tudo que é possível se torna, por este motivo apenas, imperativo. Por isso, em vez de tentar um ponto de partida mais "original", serei fiel neste ensaio à velha máxima de Oscar Wilde, segundo a qual "a única maneira de nos livramos de uma tentação é cedermos a ela". Isso significa que, em minha interpretação da recente montagem de Aderbal Freire-Filho da peça *Em família*, de Vianninha, partirei da análise do modo como o encenador realizou uma transposição a um só tempo fiel e subversiva da letra do texto do dramaturgo para a cena.

[1] VIANNA FILHO apud PATRIOTA, 2007, p. 67.

A primeira coisa que salta à vista no modo como Aderbal se apropriou da peça *Em família*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho em 1970[2], foi o novo título que ele propôs: *Vianninha conta o último combate do homem comum*. Essa mudança no título evoca imediatamente algumas das mais célebres encenações do Teatro de Arena, como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), ambas capitaneadas por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Para além dessa referência histórica imediata, que insere o mais recente trabalho do diretor na melhor tradição do nosso teatro político, de matriz assumidamente brechtiana, um teatro do qual Vianninha, cria do Arena e fundador do Opinião, foi um dos principais expoentes, há toda uma série de implicações não apenas políticas, mas também estéticas, que são condicionadas por essa mudança apenas aparentemente exterior à obra mesma. O novo título proposto por Aderbal, se não chega a ser um manifesto tão sintético quanto eloquente (e talvez o seja!), sem dúvida alguma manifesta o sumo de sua leitura da peça de Vianninha, em que o plano da estética e o da política não têm como ser separados.

Se é verdade que "as verdadeiras obras de arte contêm a sua própria crítica" (NOVALIS apud Benjamin, 2002, p. 73), isto é, fornecem ao intérprete os princípios para a sua análise, eu diria que três são as principais vias de leitura da obra de Aderbal abertas pela mudança no título original do texto de Vianna: a primeira diz respeito à introdução de um narrador, "Vianninha conta", onde antes não havia — quem é esse narrador? Que transformação a sua presença em cena opera no sentido e no alcance do texto original da peça? A segunda diz respeito ao deslocamento da ênfase no ambiente familiar para a esfera de

[2] "Em 1970, Vianninha escreveu a peça *Em família*, que foi transformada em roteiro cinematográfico pelo próprio autor. A sua filmagem marcou a estreia do ator Paulo Porto como diretor de cinema. Essa película, *Em família* (1971), mesmo não tendo boa bilheteria no circuito comercial, obteve medalha de prata no VII Festival de Moscou, em 1971. Na década seguinte, em 1983, ganhou uma versão televisiva, Domingo em família, na Rede Globo de Televisão."

Patrocínio:

uma classe social específica, a classe média empobrecida da qual faz parte o "homem comum" — o que essa ampliação de foco torna visível? Que opção estético-política se evidencia quando se relativiza a centralidade da família como núcleo dramático privilegiado? A terceira diz respeito à ênfase na ideia de "último combate", que aproxima esse teatro político de um teatro que, na falta de um termo menos equívoco, eu chamaria de trágico — é possível falar em uma "tragédia do homem comum"? Depois da proclamada "morte da tragédia", título do livro seminal de George Steiner, ainda seria possível interpretar uma peça como *Vianninha conta o último combate do homem comum* como uma "tragédia moderna"?

Vianninha conta: o palhaço-narrador

Ao entrar no teatro, o espectador é capturado pela expressividade do cenário de Fernando Mello da Costa: ao fundo, uma parede com diversas janelas entreabertas indica que a antiga privacidade do lar burguês foi destruída pela vida metropolitana, cuja arquitetura lembra a das colmeias e cujos habitantes foram convertidos em abelhas trabalhadoras entregues a uma azáfama sem fim. Neste ambiente emparedado e superpovoado, o ar é rarefeito. Outro signo cenográfico da dissolução de um tempo em que as esferas pública e privada ainda podiam ser ciosamente separadas são os móveis empilhados nas laterais do palco, que se assemelham aos despojos de um naufrágio, ou mesmo àquelas ruínas que o anjo da história de Paul Klee encara melancólico e impotente, enquanto a tempestade do "progresso" arrasta suas asas para o futuro (BENJAMIN, 2012, p. 14). Tendo em vista que a peça se passa entre a casa de Sousa e Dona Lu em Miguel Pereira (quando apenas uma das muitas janelas no fundo do palco é iluminada), e os apartamentos de seus filhos Jorge, no Rio de Janeiro, e Cora, em São Paulo (quando todas as janelas são

iluminadas simultaneamente), o fato de a ambientação ser antes expressionista do que realista já é um primeiro indício de que Aderbal não pretende manter intacta a quarta parede do drama burguês como ela foi construída por Vianninha em seu texto.

Essa leitura do cenário é confirmada nos minutos iniciais do espetáculo, com a entrada em cena de um palhaço (Kadu Garcia), com nariz vermelho e sapatos grandes demais, cabelo de Bozo e gestos tipificados. Esse palhaço inexiste no texto original, sendo o mais significativo acréscimo de Aderbal para a compreensão de sua montagem. Depois de fazer algumas gracinhas (deixar cair uma bandeja cheia de copos, soltar um pum), o palhaço dispõe em torno da mesa — único objeto cênico invariável no centro do palco — as cadeiras necessárias à configuração da "sala de jantar em Miguel Pereira, da casa de Sousa e Dona Lu"[3] indicada por Vianninha na rubrica inicial de *Em família*. Em seguida, desempenhando a função de narrador (ou diretor de cena) que lhe caberá ao longo de todo o espetáculo, o palhaço põe em cena os próprios Sousa (Cândido Damm) e Dona Lu (Vera Novello), ele sentado à mesa, ela de pé atrás dele, compondo um retrato na parede — como dói! — que evoca o tempo de nossos antepassados. Finalmente, antes de voltar para a coxia em ruínas que permanecerá visível ao longo de todo o espetáculo, servindo de arquibancada para os atores "fora de cena", coloca-se de costas para a plateia, mimetizando a posição dos espectadores, e entrega-se a uma longa gargalhada, como se anunciasse: "Incipit comedia".

No entanto, como logo ficará claro na cena de abertura do texto de Vianninha, ao qual Aderbal, à exceção do acréscimo do narrador-palhaço, é integralmente

[3] Todas as citações da peça *Em família* foram extraídas do texto utilizado por Aderbal Freire-Filho em sua montagem, cedido gentilmente pelo diretor. Trata-se da segunda versão da peça, concluída em 10/3/1972. Todas as citações de trechos da peça foram extraídas dessa versão, mas não julguei necessário indicar a página de cada citação, por se tratar de texto não publicado.

fiel ao longo de toda a encenação, não há motivo para rir. A dissonância entre o comportamento inicial do narrador e a situação dos personagens exigirá do espectador uma posição reflexiva, distanciada, como aquela exigida dos espectadores de um teatro antes épico que dramático. Se, como escreveu provocativamente Aderbal em seu prefácio aos *Escritos sobre teatro* de Brecht, publicados em 2005 pela Nova Fronteira, "não há um teatro vivo fora de Brecht" (FREIRE-FILHO, 2005, p. 16), é possível enxergar *Vianninha conta o último combate do homem comum* como uma aplicação desse princípio. Na construção do cenário e da luz (de Paulo Cesar Medeiros); na introdução de um narrador; na elaboração do programa do espetáculo, um jornal que contém os fatos mais significativos do ano de 1972, como a indicar que não há histórias (individuais) fora da História; na fidelidade à exigência de manter os atores visíveis o tempo inteiro, simultaneamente dentro e fora de cena, num espaço intermediário que, ao expor a metamorfose, perturba a fixação de um palco ilusionista — "o que mostra tem que ser mostrado" —; e sobretudo no modo como cria dissonâncias entre a forma e o conteúdo[4] da representação — parece claro, enfim, que o diretor vê na epicização de uma obra estritamente dramática como *Em família* a condição indispensável para amplificar o seu alcance original, dotando-lhe de uma segunda vida mais condizente com as necessidades de nosso tempo.

Por mais que a utilização de procedimentos épicos tenha sido recorrente na obra de Aderbal como um todo, sobretudo a partir da sua série de romances em cena, em que ele construiu adaptações para o palco de diversas obras originalmente épicas, concorrendo para uma hibridização dos gêneros poéticos

[4] Embora o par conceitual forma-conteúdo esteja hoje fora de moda, me inscrevo, neste ensaio, em uma tradição que dele se vale para pensar os fenômenos estéticos-históricos. Uma tradição que inclui Hegel, Lukács, Peter Szondi e Pareyson. Por isso, na primeira seção deste ensaio, concentrei minha análise em aspectos formais; e, na segunda, em questões de conteúdo, mostrando, no entanto (assim espero), a indissociabilidade entre forma e conteúdo, definido por Pareyson como um "modo de formar" (PAREYSON, 1997, p. 63).

Patrocínio:

que, apesar de tão em voga no teatro mais contemporâneo, remete à *Ilíada* e à *Odisseia*, os poemas fundadores da literatura ocidental[5], acho pouco produtiva a mera constatação de que a epicização do drama teria a ver com uma marca autoral do diretor, com o seu "estilo" de fazer teatro. Mais do que rotular um artista, simplesmente reconhecendo em um novo trabalho semelhanças com a sua produção anterior, parece-me que a crítica, pensada em primeiro lugar como análise imanente da especificidade de cada obra, deve sempre buscar descrever o que há de singular em cada encenação, tentando reconhecer por que um determinado conteúdo precisou receber justamente aquela forma, e não outra qualquer. Em outras palavras: por que a peça *Em família* precisou receber o tratamento épico que lhe deu Aderbal e converter-se em *Vianninha conta o último combate do homem comum*?

Para responder a essa pergunta, é preciso relembrar o enredo da peça.

Seu Sousa e Dona Lu tiveram cinco filhos: Jorge (Isio Ghelman), Beto (Paulo Giardini), Cora (Ana Velloso), Neli (Beth Lamas) e Maria. Ele, um modesto funcionário público, e ela, uma dona de casa com horizontes limitados, viveram a vida inteira com pouquíssimo dinheiro, em uma casa alugada em Miguel Pereira, pagando uma quantia muito abaixo do valor de mercado. Seu Rodrigues, o dono da casa, cobrava esse aluguel simbólico da família um pouco por consideração à integridade de Souza e um pouco porque o Souza lhe prestava pequenos serviços, mantendo a casa em ordem. Os filhos cresceram, foram morar em cidades grandes (Rio, São Paulo e Brasília) e o velho casal ficou em Miguel Pereira, onde pretendia viver modestamente até o fim de seus dias.

[5] O canto XXIV da Ilíada, como me contou a atriz Andressa Medeiros, que, sob a direção de Octávio Camargo, levou ao palco uma versão integral desse canto na belíssima tradução de Odorico Mendes, possui nada menos do que 119 transições entre a voz (épica) do narrador e as vozes (dramáticas) dos heróis e deuses evocados.

A peça de Vianninha começa com uma notícia catastrófica em meio ao reencontro da família na velha casa de Miguel Pereira: depois da morte de Seu Rodrigues, a briga entre seus herdeiros assumira tamanha proporção que haviam decidido despejar o velho Souza, incapaz de pagar o valor de mercado do aluguel, dada a irrisória quantia que recebia como aposentado. Os quatro filhos presentes, tendo em vista que a caçula, Mariazinha, não viera de Brasília para o encontro familiar, veem-se então confrontados pela necessidade de hospedar os pais. O problema é que, à exceção de Neli, que se casara com um homem rico, mas sovina e ausente, os outros não tinham nem dinheiro nem espaço em casa para abrigar o velho casal. Jorge, o mais velho e "bem sucedido", dono de um Fusca, casado com a costureira Anita (Ana Barroso) e pai da adolescente Susana (Bella Camero ou Luisa Arraes), é um vendedor de inseticidas cheio de dívidas, militante no movimento sindical, morador de um modesto dois quartos em Copacabana. Beto, que passa bêbado boa parte da peça, contando piadas tão amargas quanto sem graça, trabalha em um cartório e mora num diminuto conjugado no Catete. Cora, que se mudara para São Paulo e já se contaminara pelo sotaque paulista, trabalha como vendedora em uma loja, da qual não raro afana um item ou outro; é casada com Wilson, um mecânico de televisões, mora no Canindé, às margens do infecto Tietê, e acaba de ter um bebê. Diante do impasse, das contas que nunca fecham, os filhos optam por uma solução provisória: separar os pais. Dona Lu ficaria no Rio, na casa de Jorge; seu Sousa em São Paulo, na casa de Cora. O miolo da peça mostra então os confrontos entre Souza e Cora, suas distintas visões de mundo; a amizade entre Sousa e o também idoso Afonsinho (Gilray Coutinho), o típico "agregado" machadiano; as dificuldades da família de Jorge em lidar com a loquacidade irrefreável de Dona Lu e com o fato de ela ter roubado a privacidade da adolescente Susana, com quem dividia o quarto; o dilema de Jorge ao perceber que abrigar a mãe definitivamente implicaria sacrificar a

mulher e a filha; as eternas desculpas de Neli diante do cinismo do marido; as duras verdades de bêbado ditas por Beto; e, como ponto culminante, os breves diálogos ao telefone entre Sousa e Dona Lu, nos quais toda a dor da separação é mostrada indiretamente, por meio de falas que nunca tocam diretamente no assunto. Ao fim da história, a despeito de todos os esforços de Jorge, o mais íntegro dos três — vivido com uma comovente sinceridade por Isio Ghelman, em atuação inesquecível! —, que passa a peça inteira fazendo contas e se martirizando por não encontrar uma solução financeiramente viável para o dilema da família, a "solução provisória" acaba por tornar-se uma "solução final": Sousa é mandado para Brasília, para morar com a filha Maria em condições desconhecidas, e Dona Lu é internada em um asilo para idosos. Ainda assim, na cena final, na rodoviária, única que não se passa entre quatro paredes, quando Sousa e Dona Lu se reencontram pela última vez antes da separação definitiva, Sousa conclui: "não estou arrependido...". Ao que Dona Lu retruca: "nem eu...".

Com base nessa breve reconstrução do enredo da peça, torna-se evidente o quanto o palhaço de Aderbal destoa do drama dos personagens, o quanto suas irrupções cênicas servem para perturbar a identificação afetiva da plateia com a cena, identificação toda feita de compaixão (pela situação dos velhos e de seus filhos, reduzidos à impotência) e medo (de que possamos chegar a viver situação análoga). Por que, então, o palhaço? Não seria ainda mais pungente uma encenação que se contentasse em respeitar o texto tal e qual, sem o acréscimo desse estranho narrador e sem tantas opções cênicas que inegavelmente estorvam a catarse?

Essa última questão obriga-nos a um pequeno desvio até as condições originais de redação da peça, por volta de 1970, quando Vianninha escreveu sua primeira versão.

Em família ou *Nossa vida em família*, como seria depois rebatizado o texto pelo próprio dramaturgo, foi escrito nos anos imediatamente posteriores ao AI-5, no exato momento em que a censura recrudesceu, tornando-se nacional e não mais apenas estadual, como era antes. Esse recrudescimento tornava inviável, do ponto de vista político, a montagem de textos militantes contra o regime, ou mesmo contra quaisquer formas de opressão que pudessem ser lidas à luz da situação brasileira. Se, até 1969, montagens subversivas como a de *O balcão*, de Jean Genet, por Victor Garcia, ou de *Na selva das cidades*, de Brecht, pelo Teatro Oficina, ainda conseguiam alcançar uma alta carga subversiva a despeito dos cortes textuais exigidos pelos censores locais, a partir de 1970, com a nacionalização da censura, os cortes pontuais já não satisfaziam a sanha dos censores, que não raro proibiam textos inteiros ou mesmo a montagem de toda e qualquer obra de autores ditos subversivos, como Plínio Marcos. O caso mais notório dessa nova estratégia, em que a censura política se articulou com uma cruel censura econômica, foi o de *Calabar*, espetáculo produzido por Fernando Torres e Fernanda Montenegro. Apesar de o texto ter sido aprovado previamente, e de os artistas terem investido dinheiro do próprio bolso na produção, um investimento que só poderia ser recuperado com a bilheteria, os militares voltaram atrás no dia do ensaio geral e proibiram a estreia do espetáculo. Nesse contexto, a criação de um drama familiar, com uma estrutura dramatúrgica tradicional e de teor ideológico relativamente ambíguo, aparecia como uma alternativa interessante de sobrevivência para Vianninha, já então acossado pelo regime.

Para além dessa razão conjuntural, outra razão, mais pessoal, pode ter condicionado a opção do dramaturgo: depois dos anos como colaborador do Teatro de Arena e, na sequência, do Teatro Opinião, ele e Paulo Pontes resolveram fundar um novo grupo, não por acaso intitulado Teatro do Autor.

Cansados do trabalho colaborativo, em que a autoria acabava diluída, parecia-lhes existencial e talvez financeiramente desejável produzir textos em que a figura do autor pudesse novamente se sobressair. Textos com uma autonomia literária maior face às invenções cênicas, textos com uma carpintaria mais convencional, mais fiéis ao ideal de uma "peça bem feita", textos, em suma, que pudessem "falar ao grande público", outrora como agora resistente a obras mais vanguardistas, sobretudo do ponto de vista formal[6].

Assim, é possível especular que, dada a situação política no Brasil da ditadura e o seu próprio anseio por continuar sendo um dramaturgo (socialmente engajado) mesmo em tempos sombrios, Vianninha tenha se exercitado na construção de um drama mais convencional do que o que teria elaborado caso a situação política fosse outra. É importante salientar, porém, que não obstante certo esquematismo na caracterização de alguns personagens — sobretudo os personagens secundários, como a cliente grã-fina de Anita, o patrão de Jorge e o marido de Cora —, essa dramaturgia ainda assim continha o germe revolucionário característico de outras obras do mesmo dramaturgo, uma semente que poderia vir a medrar caso encontrasse um diretor capaz de ler as entrelinhas do texto.

Minha hipótese é a de que Aderbal escutou, tantos anos após a morte do dramaturgo, a voz que, como baixo contínuo, perpassa cada linha de *Em família*, sem que, pelos motivos já aludidos, pudesse ser abertamente enunciada. Se a direção teatral é fundamentalmente uma arte da escuta, eu

[6] Agradeço a Edelcio Mostaço pela contextualização histórica do trabalho da censura durante a ditadura militar brasileira, e pela sugestão de que o Teatro do Autor, criado por Vianninha e Paulo Pontes, respondia à necessidade experimentada por ambos os dramaturgos de reverem o lugar do autor no processo produtivo. Observo ainda que a principal lição de Walter Benjamin, em sua palestra sobre "O autor como produtor", reflete sobre o fato de que o teor socialmente engajado de uma obra literária tende a ser anulado quando não encontra uma forma capaz de incomodar o "bom gosto" do público. Para o filósofo, o mais determinante para o "engajamento" de uma obra é sua forma, e não as teses que possa conter.

Patrocínio:

diria que Aderbal reencontrou o veio e a voz de Vianna nessa sua obra apenas aparentemente menos libertária. Daí, em última instância, o novo título por ele proposto: *Vianninha conta o último combate do homem comum*. É como se um Vianna redivivo, respirando ares menos repressivos (do ponto de vista institucional), houvesse contado ao pé do ouvido de Aderbal aquilo que ele, Vianna, entrevia em sua peça sob a pátina mais superficial do drama burguês. Esse Vianninha galhardo, capaz de rir dos próprios subterfúgios que encontrara para apresentar tão dramaticamente "nossa vida em família", reaparece então como o palhaço narrador, capaz de redimensionar, a partir dessa sua brascubiana posição além-túmulo, a trajetória de seus personagens. Capaz, inclusive, de rir deles e não apenas de chorar por eles. Vejo aí uma clara indicação de que, contrariamente ao sumo da sabedoria toda feita de resignação que se manifesta no desfecho lírico da peça, a montagem de Aderbal evidencia que chorar e sentir pena de personagens imerecidamente esmagados por uma configuração social iníqua não é o suficiente.

Quando se atenta para os personagens encarnados pelo palhaço ao longo da representação, o que a princípio parece ser apenas uma profissão de fé brechtiana, antinaturalista e impregnada da teatralidade característica do diretor, aparece como algo mais do que uma mera opção estética. Se ele é primariamente o narrador que põe a cena e a comenta, exigindo do espectador uma posição reflexiva, sua outra função é encarnar os personagens secundários algo tipificados a que já me referi. Trata-se de uma tomada de posição ético-política com relação à (in)humanidade desses personagens: a grã-fina gorda cliente de Anita (mexeriqueira e que explora sem pudores o trabalho de sua costureira, chegando mesmo a querer criar uma reserva de mercado), o marido paulistano de Cora (que nunca dá as caras e sempre pede para a mulher fechar os ouvidos à dor do pai), e o chefe abertamente canalha

de Jorge (que tenta comprá-lo ao preço da traição dos colegas de trabalho), são todos vividos pelo palhaço, isto é, são todos materialmente apresentados como uns palhaços. Se, nesta peça, são personagens secundários, no mundo social em meio à qual ela brotou tendem a ser os protagonistas indiscutíveis. Por isso, evidenciar o que há de cômico, ridículo, sórdido nesses personagens, fazendo-os serem vividos por um ator com um literal nariz de palhaço, cumpre também uma função pedagógica, como aliás aquela que a comédia desde Aristófanes desempenhou ao longo do tempo em seus momentos mais significativos. O riso como instrumento de crítica da ideologia, e não como mera descarga afetiva que recarrega as baterias do conformismo.

O acréscimo da figura do palhaço, a meu ver, faz de *Vianninha conta o último combate do homem comum* uma obra fiel ao princípio fundamental da "poética" de Manuel Bandeira. Um princípio do qual, mais do que nunca, precisamos lembrar, seja por razões primariamente estéticas (num contexto assolado por um teatro musical-biográfico cada vez mais convencional e conformista, que visa à mera identificação afetiva e, por extensão, ao lucro), seja por razões políticas (num cenário em que o lugar de reflexão na política foi usurpado por uma histeria coletiva de fundo moralista que pode facilmente redundar em fascismo). Eis a mais célebre formulação desse princípio:

> Quero antes o lirismo dos loucos
> O lirismo dos bêbedos
> O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
> O lirismo dos clowns de Shakespeare
> – Não quero mais saber do lirismo que não é libertação (BANDEIRA, 1993, p. 129).

O homem comum e o jumento: entre a resistência e a resignação

Se, como me esforcei por mostrar, o principal fruto das opções cênicas e do acréscimo dramatúrgico de Aderbal ao texto de Vianninha foi a tradução da dialética entre resignação e libertação, conformismo e resistência, desencanto e esperança para o plano da forma do espetáculo, que incorporou essa dialética como uma tensão entre a identificação com o drama dos personagens e as irrupções épicas do narrador-palhaço, que perturbam essa identificação, cumpre agora voltar os olhos para o modo como essa dialética se apresenta no plano da fábula, isto é, no plano (temático) do conflito entre os próprios personagens criados por Vianna.

A fonte primeira desses conflitos é o dinheiro e, mais especificamente, as distintas posturas que cada um dos personagens assume diante da mercantilização da vida, que, no mundo da peça (e também no nosso), invadiu inclusive a esfera das relações familiares. O critério que torna possível essa diferenciação é o fato de todos, além de fazerem parte de uma mesma família, serem integrantes de uma mesma classe social: a classe dos homens comuns. Ser um homem comum, na concepção da peça, é pertencer a uma classe média empobrecida e, como tal, viver acossado pela falta de dinheiro, condenado a fazer contas que nunca fecham, tendo que se equilibrar entre a luta pela existência em trabalhos quase sempre alienados, que não prometem qualquer realização pessoal, e o ímpeto de afirmar a própria dignidade, de deixar alguma marca no mundo. Até que ponto um homem comum aguenta se submeter a um sistema de exploração do trabalho e de apequenamento da vida apenas para garantir o seu sustento material e, álibi dos álibis, o de sua

família[7]? Que concessões seriam aceitáveis para triunfar na luta pela sobrevivência?

Essa questão orienta a construção de cada personagem. Importa salientar, no entanto, que o texto de Vianna não indica que haveria qualquer resposta correta *a priori*, cabendo a cada qual lidar de forma singular com esse problema. Assim, as "falhas" dos personagens não são nem pensadas sob o signo da tragédia clássica — em que se trata no mais das vezes de uma "*hamartia*", de um erro epistemológico, de uma leitura equivocada de uma situação ambígua —, nem sob o signo do drama burguês — em que se trata no mais das vezes de um "erro moral", de um pecado, de uma deformação psicológica individual que, em algum momento, tende a ser punida. Fiel ao materialismo aprendido no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, sua principal escola, interessa mais a Vianna analisar os condicionamentos econômicos e sociais de certas posturas existenciais do que julgá-las à luz de uma tábua de valores preestabelecida. Nesse sentido, o autor promove uma dessacralização da família e uma des-moralização da moral que me parecem indispensáveis para combater a onda de moralismo em meio à qual hoje vivemos, cujos pilares são perigosamente semelhantes àqueles que possibilitaram o Golpe Civil-Militar de 1964. (A infame Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade, que precipitou a queda de Jango, foi reeditada recentemente...). Outra razão para que aplaudamos a iniciativa de Aderbal de remontar esse texto!

[7] O personagem de Sousa evoca Garga, protagonista de *Na selva das cidades*, peça de Brecht que Aderbal Freire-Filho dirigiu em 2011. Ambos afirmam a própria autonomia até às últimas consequências, mesmo que isso implique o próprio sacrifício e o da família. Neste sentido, colocam em xeque a ideia tão difundida da sacralidade familiar, que não raro serve de desculpa para aqueles que vendem a alma (e outras partes de sua anatomia) para os poderes constituídos — no caso do teatro, para a indústria cultural.

Mas, também neste aspecto, é preciso evitar o purismo (aliás, a expressão mais pura do moralismo). A generosidade com que Vianninha conta seus personagens, notadamente os do núcleo familiar de Sousa e Dona Lu, não significa que os conflitos entre eles não rocem por vezes a esfera da moral. (Contradição insolúvel: a mesma moral que serve de pilar ideológico para a perpetuação da injustiça social acaba por ser reproduzida pelos próprios injustiçados...).

Souza, o pai, homem de uma geração que a seus filhos já parece arcaica, viveu a vida sem fazer concessões, sem aceitar os subornos que lhe foram oferecidos, sem se valer de quaisquer subterfúgios para "se dar bem", sem jamais explorar os outros apenas para lucrar. O preço dessa opção existencial foi a falência da pequena oficina que em certo momento da vida chegou a possuir e a situação insustentável a que chegou na velhice, condenado a viver de uma aposentadoria irrisória como funcionário público e a depender de filhos que não o podiam ajudar. A demonstração derradeira de sua resistência face à mercantilização de tudo se dá quando, já em São Paulo, vivendo em más condições na casa da filha Cora e separado da mulher, encontra uma oferta de emprego que permitiria a reunião do casal. Liga então para o possível empregador:

> SOUSA: Dr. Jerônimo Castanhede? O Afonso Laranha da AVBAC me deu seu telefone. AVBAC. Não, não é cooperativa de leite... é dos bombeiros... ah, lembrou, isso... o senhor não precisa de um casal de caseiros no seu sítio em Jundiaí? Sim, senhor. Minha mulher é ótima cozinheira. Eu? Cinquenta e oito anos, ela cinquenta... saúde a toda, doutor... coração, um relógio (TOSSE FORA DO FONE)... duas vezes por semana o quê, Dr. Jerônimo? Limpar o chão e as panelas. O chão é todo em cerâmica, claro, a varanda em lajota. Ah, lajota é um material muito decorativo, parabéns... O quê? O senhor tem galinha, pois não... lava toda roupa, claro, hortaliças,

> perfeitamente, minha senhora entende muito de galinhas, eu tenho um curso de horticultura, todo o fim de semana o senhor vai, não é? Faz muito bem, descontrair-se, quinze hóspedes, maravilhoso, o senhor pensa que minha mulher é uma mula, hein? Dr. Bostanhede? Pensa que eu trepo com uma mula? Não consegue reconhecer que minha voz é humana? A, e, i, o, u não parecem com as vogais, isso? Agora jumento zurra, jumento zurra, jumento é assim: (ZURRA MUITO. DESLIGA. LONGO TEMPO.) ... ôpa, ôpa, ôpa... ânimo, Sousa... (TEMPO) Espero que a corda não arrebente...

Se Sousa, "arcaicamente", não se curva a um sistema de exploração do trabalho que transforma homens em jumentos, ainda que não tenha como vislumbrar qualquer outra alternativa, Dona Lu, sua esposa, conta ao filho e à nora como por diversas vezes tentou demover o marido de tamanha intransigência moral, sem jamais ter sucesso. E, a despeito das dificuldades, conta também como não deixou nunca de se enternecer com a teimosia de Sousa.

Quanto aos filhos, a situação é um pouco diferente. Beto tornou-se um homem amargo, cujo alcoolismo e cujas piadas não se cansam de denunciar a falta de saída a que o fato de ser filho de um homem como Sousa o condenou. (Volta como mote ao longo da peça a piada do condenado à forca cujo último desejo era que a corda arrebentasse...). Neli, por outro lado, resignou-se ao casamento, sem amor, com um homem rico, mas que, segundo as constantes provocações de Beto, teria vergonha dela e preferiria desfilar de braço dado pelas colunas sociais com uma amante em vez de ajudar a sustentar a família da esposa. Cora, em dado momento da peça, queixa-se da herança do pai, dizendo que só não se casou com um homem rico que a queria — em certo sentido mimetizando o destino de Neli — porque o pai sempre pensara na

Patrocínio:

riqueza material como uma falha de caráter, o que a levou ao casamento com um mecânico paulista pobretão e a uma vida de necessidades, não raro contornadas por pequenos golpes. Apesar disso, e do fato de que Cora foi a única que aceitou abrigá-lo "provisoriamente", Sousa não perdoa a autocomplacência da filha. Em meio a uma briga, ele lhe diz (vale notar que esta fala torna inteligível em outra chave o cenário da peça):

> SOUSA: Você é mesquinha, menina, entende? Seu marido rouba válvula boa de televisões que conserta, você rouba vestido... detesto gente que vive escondida contra os outros, vocês são assim, escondidos dentro de ruelas dentro de vocês, só os olhos nas persianas fechadas... não gosto de você, menina...

Jorge, o primogênito, é o único que parece ter herdado a fibra do velho Sousa, e por isso passa boa parte da peça fazendo contas. No ápice do desespero, tem a seguinte conversa com sua esposa Anita:

> JORGE: Mariazinha dá cem contos, pode, pode, eu sei que pode, Neli dá quatrocentos... fica mil e trinta cruzeiros, Anita; pelo amor de Deus, não me olha como se eu estivesse brincando, jogando, mil e trinta cruzeiros, não dá? Não dá?
>
> ANITA: Jorge, meu querido, meu companheiro, eu também estou que nem sei, mas eles não sentem obrigação nenhuma pelo Sousa, o seu Sousa não deixou nada, deixou o exemplo dele, mas pouca gente usa isso... mas está bem, vamos admitir que tudo que você falou aconteça como você precisa que aconteça... faz um mês que nós vamos nessas casas, nessas vilas, você viu as casas, Jorge, a prestação é de 330 contos, o condomínio é 80! 80, Jorge. E tem água, luz, esgoto, imposto predial, a casa não tem tanque, não tem caixa d´água, a luz é

> baça, os canos estouram, o piso não tem estaqueamento, nós fomos lá, Jorge, quanto se vai gastar para ter uma caixa dessas, numa casa para dois velhos? O telefone mais perto fica a um quilômetro... em Miguel Pereira não faz mal não ter telefone... e nessas vilas de meia parede as pessoas se entrechocam, se sobrepõem, a farmácia é longe e só tem Melhoral, chegar num açougue é uma aventura, e a Neli não dá quatrocentos contos por mês porque a entrada dos cinco milhões ela que daria, a Cora não pode dar cem contos por mês e nós não podemos ter duzentos contos livres por mês, porque a gente paga, paga, e deve mais, e fica o resto da vida, Jorge, o resto da vida, você tem a sua, Jorge, infelizmente você existe, tem a sua vida, Jorge. (Longo silêncio.) (...)
>
> JORGE: Não quero reconhecer que perdi, Anita, perdi... estou de quatro... pastando... onde é que eu vou por os meus pais, Anita? Eles me deram essas fibras, essas vísceras, eu sou eles, sou a pulsação deles, ninguém pode andar sem o seu passado, me querem sem passado... tudo que acontece no mundo de insuportável vem estourar dentro da família, é para a família que a gente traz (...) Tudo isso acontece porque o meu pai é um homem bom, digno e pobre... são obstáculos difíceis de transpor.

Finalmente, com Jorge despedaçado pela derrota nesse combate, sua filha Susana, que afirmara em momento anterior que “o sofrimento não é a minha mercadoria, não deveria ser a mercadoria de ninguém”, conclama o pai a se levantar:

> SUSANA: Ah, é assim, aceitando? É assim? Se conformando com tudo? É assim com essa submissão que você quer que eu leve o meu barco? Ouvi dizer que até o Sindicato você vai deixar...
>
> JORGE: (COMO SE ARRANCASSE CADA PALAVRA DA CARNE, MEIO CHORANDO): Não, Susana, não... vou continuar... a bandeira que o Sousa botou na nossa mão...

> acho que a Cora, o Beto, a Neli, sei lá da Mariazinha... acho que eles desfiaram ela... eu vou continuar... aceitar o fato consumado, a força que te derrota, te põe de quatro... aceitar o poder dela, o seu domínio, mas sem entregar tua alma... puxa, não é um ato de submissão... aceitar a força do inimigo com alma... com discernimento... significa conhecê-lo, localizá-lo... parece que é assim que começam todos os bons planos de ataque...

Nesta fala do filho que herdou a resistência do pai, que foi atropelado pela História mas se recusa a ficar no chão, abre-se a brecha, também no plano temático da peça, para o mesmo lirismo libertário que Aderbal alcançou no plano formal com a introdução do narrador-palhaço. O potencial libertário desse lirismo é amplificado pelo fato de que ele tem lugar em um diálogo entre o pai e a filha, isto é, a neta de Sousa. Mesmo em meio à derrota do homem comum, algo se transmite. De geração em geração. E isso que se transmite, embora na maior parte dos casos seja conformismo e resignação, nem sempre o é. Não precisa ser. Não se trata de nenhum heroísmo temerário — a fala do Jorge derrotado insiste na necessidade "de aceitar a força do inimigo com discernimento" e é sabido como Vianninha, em seu tempo, polemizou contra os defensores da luta armada —, mas de outra coisa. Em um fragmento de *Rasga coração*, última peça de Vianninha, cujo segundo ato ele ditou já em seu leito de morte, encontramos palavras que podiam ser de Sousa e que, a meu ver, nos ajudam a entender melhor de onde vem a força arrebatadora de *Vianninha conta o último combate do homem comum*, o espetáculo mais importante[8] que estreou no Rio de Janeiro em 2014:

[8] É sintomático que *Vianninha conta o último combate do homem comum* não tenha sido eleito como "melhor espetáculo" por nenhuma das associações de críticos da cidade. Sintomático de que atualmente grassa muita confusão em torno da relação entre teatro e política, como se os valores formais (que de direito devem ser a base de qualquer análise crítica de uma obra de arte) pudessem ser dissociados do modo — mais ou menos complexo, mais ou menos adulto — como os artistas articulam suas ideias. Sintomático, em suma, de que, como disse uma vez Guimarães Rosa, "vivemos irremediavelmente

Patrocínio:

> MANGUARI: E eu sempre estive ao lado dos que tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças da favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigias de obras aos domingos, sentados, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo (PATRIOTA, 2007, p. 65).

O último combate?

Sei que deveria encerrar este ensaio com essa citação de *Rasga coração*, quase um fecho de ouro. O problema é que eu detesto fechos de ouro, que dão sempre a ilusão de uma completude em tudo estranha à forma do ensaio! Sei também que deveria parar por aqui, porque a paciência do leitor já deve ter se esgotado, porque a paciência da editora certamente já se esgotou, porque vou estourar o número de páginas combinado. Sei disso tudo, mas, se estou tratando aqui do homem comum (personificado por Sousa, Jorge, Anita, Suzana, Vianninha e Aderbal), e não do homem comum (personificado por Cora, Wilson, Neli e Beto), se vi na peça uma apologia da capacidade de resistência, outro nome para a força que move as revoluções micropolíticas (que está nas palavras, nos gestos, nos costumes, na esperança desse mundo), peço ao leitor para resistir só mais um pouco, e esperar.

distraídos das coisas mais importantes". Irremediavelmente coisa nenhuma! — ouço Aderbal ouvindo Vianninha me dizer...

É que, depois de ter falado do sentido que fui capaz de enxergar em duas das três partes do novo título inventado pelo Aderbal (“Vianninha conta” e “homem comum”), queria terminar falando na ideia de “último combate”.

Em *Vianninha conta o último combate do homem comum*, não faltam combates. Mas por que Aderbal teria querido frisar a ideia de “último combate”? (Ao ver a peça, essa questão foi a segunda que me mobilizou, sendo que a primeira foi mais prosaica: será que Vianninha teria visto *Viagem a Tóquio*, clássico de Yasujiro Ozu lançado em 1950? A semelhança entre o argumento de sua peça e o do filme de Ozu é notável, e poderia servir de ponto de partida para um promissor estudo comparativo...).

O enredo da peça aparentemente autoriza a ideia de que se trataria do último combate do velho Sousa, que, derrotado pelas circunstâncias, é forçado a se mudar para Brasília sem a companhia de Dona Lu. No entanto, conhecendo-o como o conhecemos ao longo das duas horas de espetáculo (na pele de um inspirado Cândido Damm), é quase inevitável imaginar que, mal chegado à casa de Mariazinha, ele recomeçaria os seus pequenos combates cotidianos: contra o mau uso da língua portuguesa, revelador do empobrecimento da classe média não apenas no nível financeiro, mas também no nível linguístico e cultural — o uso reiterado do adjetivo “fajuto” por Cora e do advérbio “entrementes” por Afonsinho visam mais a sublinhar esse fato sociocultural do que a construir personagens individualizados com base em um discutível uso de bordões identificadores; contra o amesquinhamento de uma vida determinada unicamente pela preocupação com o dinheiro; contra os pequenos deslizes éticos a que seus filhos se permitem, contrariando o exemplo do pai; etc. E o mesmo vale, como mostrei na seção anterior, para Jorge, que, embora “de quatro” no final da peça, sabe que também há um aprendizado a ser tirado das derrotas, de modo que, perdido esse combate

pontual, outros decerto estão por vir. Sem falar de Susana, adolescente aguerrida que, a despeito de gostar de pequenos luxos, traz em si a semente da resistência.

Como não pode se tratar de um "último combate" no sentido empírico do termo, é preciso buscar uma significação histórico-filosófica para a expressão — diante de uma obra de arte, segundo o sempre útil "pressuposto da perfeição" de Gadamer, é preciso partir da convicção de que tudo faz sentido[9]. Ora, como mostrei na primeira seção deste ensaio, os afetos mais facilmente provocados pelo enredo de Vianninha — sobretudo antes da inclusão dos elementos épicos de Aderbal — são a compaixão (pela situação do velho casal Sousa e de seus filhos, aparentemente reduzidos à impotência) e o medo (de que algo de análogo possa acontecer também conosco). Ambos esses afetos, como postulou Aristóteles em sua *Poética*, são "as emoções próprias da tragédia", definida como uma "representação mediante atores que, suscitando o medo e a compaixão, tem por efeito a catarse dessas emoções"[10].

Além dessa característica, digamos, afetiva do texto de Vianna, que convidaria o espectador àquela postura resignada que Brecht critica no conceito aristotélico de catarse, como se a injustiça das relações sociais fosse um dado natural e imutável, outro indício que aproxima *Em família* da definição clássica de tragédia é o fato de a peça ter por objeto um homem nobre, ao menos em sentido figurado, que é a um só tempo inocente e culpado por sua queda — não há tragédia, mas apenas um determinismo cego, quando o homem não é de modo algum responsável por seu destino. Em um dos momentos mais pungentes do texto da peça, quando sente nas narinas todo o peso da "maldição" que sobre ele se abateu, Sousa monologa liricamente:

[9] Cf. GADAMER (2006).
[10] Cf. ARISTÓTELES (1992). Tomei a liberdade de fazer pequenas modificações na tradução de Eudoro de Souza.

> SOUSA (muito baixo): ... essa casa é úmida, esse rio Tietê cheira mal... o Canindé cheira mal... (longo silêncio) queria telefonar pra todas as pessoas e avisar o que aconteceu comigo... cuidado... não sei como se evita isso, mas tenham cuidado... de repente, a gente tem vergonha de ter vivido... **e não sabe onde está o erro...** na lista telefônica, de um por um, começava pela letra a... cuidado, muita cautela, tenham muita cautela, por favor, tenham muita cautela... (fica parado longo tempo).

Nesta passagem, o "culpado inocente" Sousa, que ainda não consegue reconhecer onde está o seu erro trágico, parece se abater. Nesse momento de autopiedade, felizmente superado na cena final, em que Sousa afirma não se arrepender de nada, e portanto não ter nenhuma vergonha de ter vivido como viveu, o paradoxo de um "culpado inocente" encontra a sua formulação mais sintética. Esse paradoxo é, segundo a formulação de Schelling, o sumo da tragédia grega, cujo exemplo paradigmático seria Édipo. Escreve o filósofo:

> Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior — um fatum —, tinha necessariamente que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido sem luta, precisava ser punido por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói lutar contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para também reparar essa

> humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo expiar — mesmo que através do crime perpetrado pelo destino... Foi grande pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre (SCHELLING apud SZONDI, 2003, p. 29).

Mesmo que a comparação entre Édipo e Sousa soe à primeira vista forçada, ainda mais em se tratando de um dramaturgo marxista como Vianninha, penso que ela abre uma via privilegiada para a compreensão da noção aderbaldiana de "último combate". Se nos atemos unicamente à vida de Sousa como apresentada no espetáculo, abrindo mão de imaginar os seus posteriores combates em Brasília e a marca de sua herança nas existências combativas de Jorge e Susana, o que vimos ser travado unicamente no tempo-espaço da peça foi de fato o seu último combate: o último combate do homem comum. Sob essa ótica, a tragédia de Vianninha é um "drama analítico" como *Édipo rei*, no qual se investiga qual teria sido o erro trágico de Sousa. Ao contrário de Édipo, no entanto, criminoso que matou o pai e se casou com a mãe, tornando-se pai dos irmãos, o erro trágico de Sousa acaba nos aparecendo como um acerto: Sousa simplesmente não se conforma com a injustiça das estruturas sociais, que hoje fazem as vezes dos velhos deuses, tão incompreensíveis quanto eles. Esse erro é traduzido por Vianninha com um brilho raramente igualado em nossa dramaturgia na cena da conversa telefônica entre Sousa e Dona Lu, quando mostra a resistência de Sousa em abotoar o último botão de seu casaco, metáfora para a corda do enforcado e para a gravata do executivo. E por que ele se recusa? Porque "pinica", como diz a Dona Lu. Quantos de nós

ainda temos a pele fina o suficiente para sentir pinicar a corda que o sistema em que vivemos cotidianamente nos amarra ao pescoço[11]?

Assim, discordo de George Steiner quando ele diz que, em nosso tempo, "a tragédia morreu". A peça de Vianninha, tanto do ponto de vista estrutural (passagem da felicidade à infelicidade) quanto dos afetos que tende a provocar (compaixão e medo), tanto pela sabedoria trágica que contém (o indivíduo é sempre mais fraco do que as estruturas metafísicas ou sociais em meio às quais vive) quanto pelo elogio da liberdade humana com que se encerra, merece ser chamada de tragédia moderna. Uma tragédia que, como já sabiam os gregos, ensina antes o inconformismo do que a aceitação passiva. A tragédia, berço do teatro ocidental, como uma escola de inconformismo: este, a meu ver, é o "grande pensamento" de Schelling contido na citação acima.

Steiner argumentaria que "a ideia marxista do mundo não admite a tragédia", já que o ingrediente fundamental da tragédia, a *ananké*, a necessidade cega, incompreensível, que os gregos tornaram suportável com a invenção de seus deuses e que nós tentamos anular com a invenção da moral, seria incompatível com o racionalismo marxista. Marx de fato escreveu que "a necessidade só é cega para aquele que ainda não a compreendeu" (STEINER, 1993, p. 332-333). Mas, para um artista do início do XXI, por mais que permaneça válida a visão marxista de que o lugar dos deuses de ontem foi hoje ocupado pelas estruturas sociais criadas pelo homem, tornou-se bastante

[11] Em *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht, num monólogo decisivo para a compreensão da peça, o personagem Shlink estabelece que o preço para a boa adequação e o sucesso na vida em sociedade é a dessensibilização, o engrossamento da pele, até o ponto em que já não se sente mais nada, muito menos o "pinicar" da corda no pescoço. Shlink diz: "Veja bem: o meu corpo é surdo, nada atravessa minha pele. No seu estado natural, a pele humana é fina demais para este mundo, então as pessoas tratam de torná-la mais grossa. Esse método seria irrepreensível, se fosse possível interromper o embrutecimento. Um pedaço de couro curtido, por exemplo, fica sempre da mesma espessura, mas a pele continua a engrossar, fica mais grossa, cada vez mais grossa. No primeiro estágio, a gente ainda consegue sentir as quinas das mesas. Depois, e isso já não é nada agradável, a mesa vira de borracha, mal dá pra sentir. Mas no estágio da pele grossa, a gente já não sente nem borracha, nem mesa, nem nada."

mais problemática a crença no progresso da razão (e da organização social) como capaz de esclarecer e transformar essas mesmas estruturas de uma vez por todas. A mesma razão que esclarece também obscurece. Excesso de luz também cega. Se essa convicção nos ensina a desconfiar das pretensões absolutistas da razão, pretensões que um dramaturgo como Vianninha abraçou ao longo de boa parte de sua obra, por outro lado não podemos ceder à tentação conformista — e irracionalista! — dos cínicos de plantão. No Brasil, sobretudo a partir de 2003, houve sim progresso social!

Por isso, gosto de pensar que a tragédia de Sousa é o penúltimo combate do homem comum, de forma alguma o último. Ou melhor: eu diria que o último combate que nos interessa é sempre o penúltimo, o que torna possível a continuação da luta. Falando de álcool, e não de teatro, Deleuze chegou à conclusão parecida:

> O que quer dizer o último copo para um alcoólatra? Ele se levanta de manhã, se for um alcoólatra da manhã, e tende para o momento em que chegará ao último copo. Não é o primeiro, o segundo, o terceiro que lhe interessam, é muito mais — um alcoólatra é sempre malandro. O último copo quer dizer o seguinte: ele avalia o que pode aguentar sem desabar... Ele avalia. Varia para cada pessoa. Avalia, portanto, o último copo e todos os outros serão a sua maneira de atingir esse último. E o que quer dizer o último? Quer dizer: é o último que lhe permitirá recomeçar no dia seguinte, é o último em seu poder, porque, se ele for até o último que excede seu poder, ele desmorona, e está acabado, vai para o hospital, ou tem de mudar de hábito. De modo que, quando ele diz: o último copo, não é o último, é o penúltimo, ele procura o penúltimo copo. Não o último, pois o último o poria fora de combate, e sim o penúltimo, que é o último antes do recomeço no dia seguinte. O último é o penúltimo (DELEUZE, s.d.).

E que venha a saideira, quer dizer, a próxima peça formalmente complexa e socialmente aguerrida, o próximo (pen)último combate!

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BANDEIRA, Manuel. "Poética". In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. "Tese IX sobre o conceito de história". In: _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DELEUZE, G. "Abecedário: B de beber". Disponível (por escrito) em: http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze

FREIRE-FILHO, Aderbal. "Metamorfose, mortemesafo". In: BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GADAMER, H. G. "O círculo da compreensão". In: _____. *Verdade e método II*. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PATRIOTA, R. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STEINER, G. *La mort de la tragédie*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1993.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/a-tragedia-do-inconformismo

Patrick Pessoa é professor do Departamento de Filosofia da UFF e dramaturgo

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CRÍTICAS

Para dissecar as imagens

Crítica da peça *Dissecar uma nevasca*, de Sara Stridsberg

Autora: Daniele Avila Small

Resumo: O texto pretende analisar a peça *Dissecar uma nevasca*, da dramaturga sueca Sara Stridsberg, encenada por Bim de Verdier em São Paulo no ano de 2015, a partir das premissas do espetáculo e em relação a outras peças apresentadas na cidade na mesma época. Os assuntos abordados tratam da questão de gênero suscitada pelo personagem central da peça, a Rainha Cristina da Suécia, e das estratégias formais da encenação na lida com a produção de imagens na imaginação do espectador.

Palavras-chave: dramaturgia sueca, gênero feminino, recepção teatral, produção de imagens

Abstract: The article analyzes the play Dissecar uma nevasca (Anatomy of a Snowfall) by Swedish dramatist Sara Stridsberg, staged by Bim de Verdier in São Paulo in 2015, regarding the play's propositions and its relations to other plays running in the city at the same time. The matters addressed are related to gender discussions incited by the play's main character Queen Christina of Sweden. It also considers the formal strategies of the mise-en-scène, the way it handles the production of images in the spectator's imagination.

Keywords: Swedish drama, feminine gender, theatrical reception

Patrocínio:

Para fazer uma análise de *Dissecar uma nevasca*, texto de Sara Stridsberg encenado por Bim de Verdier, que contou com o apoio de instituições culturais da Suécia e estreou em janeiro de 2015 no Sesc Belenzinho, podemos começar por situar a realização da peça em um contexto de projetos afins que o antecederam e pontuar relações com outros espetáculos nos quais podemos encontrar aspectos que ajudem a refletir sobre a peça em questão.

A realização do espetáculo se deu em um intercâmbio internacional entre Brasil e Suécia, com encontros e ensaios realizados em Uppsala e em São Paulo. Na equipe de criação, a diretora é de origem sueca, mas também reside no Brasil; já os demais atores são brasileiros e a equipe técnica (responsável por cenário, iluminação, figurinos e vídeos) vem da Suécia.

A peça ficcionaliza a história da Rainha Cristina, tema explorado em outras obras suecas, como no caso da peça *Cristina*, de August Strindberg. A propósito, a atriz que faz o papel da protagonista, Nicole Cordery, tem uma significativa história de pesquisa sobre o escritor. Além de este ter sido seu objeto de pesquisa de mestrado na Sorbonne Nouvelle — Paris 3, com orientação de Jean-Pierre Sarrazac, Nicole realizou e atuou em espetáculos feitos a partir de textos de Strindberg, sobre Strindberg ou relacionados à sua dramaturgia. O mais notável dos trabalhos talvez tenha sido a produção francesa *Strindbergman*, que reunia dois grandes artistas suecos: a peça *A mais forte* de Strindberg (com cenas realizadas em vídeo), em diálogo com a encenação do roteiro do filme *Persona* de Ingmar Bergman, com direção de Marie Dupleix. A peça esteve em cartaz em São Paulo e no Rio por ocasião do ano da França no Brasil.

Em São Paulo, Nicole foi curadora da Mostra Strindberg, evento realizado em setembro e outubro de 2012 para homenagear o centenário de morte do autor, com atividades em diversas unidades do Sesc: Belenzinho, Bom Retiro,

Ipiranga e Santo Amaro. A atriz participou de uma leitura de *Cristina*, com direção de Felipe Vidal, a que tive oportunidade de assistir — sendo este meu primeiro contato com o personagem histórico da monarquia sueca. O evento também me deu a oportunidade de participar de um debate sobre a peça *Senhorita Julia* com, entre outros artistas, a atriz Julia Bernat e a diretora Christiane Jatahy, que participaram da Mostra com a peça *Julia*.

Em 2015, dois meses depois de ter assistido a *Dissecar uma nevasca* e enquanto elaborava uma reflexão sobre o espetáculo, tive oportunidade de rever duas peças de Christiane Jatahy, *Julia* e *E se elas fossem para Moscou?*, e de conhecer uma montagem peculiar do clássico de Strindberg, *Miss Julie*, encenada por Katie Mitchell. As três peças foram apresentadas no contexto da MITsp — Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, justamente pela afinidade de propostas: foram criadas a partir de um diálogo entre teatro e cinema, embora com operações e intenções diversas e noções de teatralidade muito diferentes. Mas, curiosamente, a *Miss Julie* de Katie Mitchell também é uma espécie de "strindbergman", pois encena um set de filmagem de *Senhorita Julia* (do ponto de vista de outro personagem feminino) e produz um filme que muito se assemelha à linguagem do cinema de Bergman. Essas peças ficaram inevitavelmente enredadas no meu pensamento e, embora as distâncias entre elas sejam maiores que as aproximações, não consegui me desvencilhar do problema. Assim, proponho escrever esta crítica também para entender o que se pode dizer de *Dissecar uma nevasca*, fazendo uma relação com os outros espetáculos.

Para concluir este preâmbulo, devo mencionar que a oportunidade de rever *Dissecar uma nevasca* foi frustrada devido ao cancelamento da temporada no Palácio da Justiça de São Paulo, motivado por um ato de censura por parte do Tribunal de Justiça da cidade, que exigiu que os artistas cortassem

determinados textos e cenas do espetáculo. O lamentável episódio é sintomático da onda reacionária que parece estar ganhando espaço no país. Os artistas preferiram cancelar a temporada, gesto que apoio integralmente, com duplo pesar. Por enquanto, a próxima oportunidade é só no Stockholm Fringe Festival (Stoff), que vai acontecer em outubro de 2015. Dentre centenas de artistas inscritos, de mais de cinquenta países, a peça foi escolhida para a mostra oficial e para a mostra competitiva.

Voltando a Sara Stridsberg e à Rainha Cristina. Stridsberg escreve sempre sobre personagens femininos — como nos conta a diretora em seu texto no programa da peça. Trata-se também do primeiro texto da autora encenado no Brasil. Ela também dá o seu próprio depoimento sobre o teatro, ao escrever um texto sobre um personagem histórico que foi tema de um autor, conterrâneo seu, tão lido, relido e celebrado no mundo todo. Ela marca, pois, uma posição, dá ao trabalho a cara de seu tempo e permite que se perceba, na comparação, os saltos da ideia mesma de dramaturgia que o teatro contemporâneo concebe.

De antemão, já me interessa o olhar do teatro para a história: quando a arte, com ferramentas de construção ficcional, aborda esta narrativa que tem compromisso com a verdade. A tensão que se instaura entre verdade e ficção, memória e criação, compromisso e liberdade, é um lugar fértil para o pensamento. No que diz respeito à lida com a história, fico com a impressão de que a autora está mais interessada em produzir imagens do que em simplesmente fazer um drama histórico. A Cristina de Stridsberg é uma imagem produzida por um olhar que se volta ao passado, mas com toda a carga do presente.

Segundo Nestor Correia, que assina a tradução junto com a diretora, Cristina parece ter sido uma personalidade singular: manteve a Academia Dell'Arcadia,

em Roma, centro de discussões políticas no qual apenas pessoas solteiras eram admitidas; correspondia-se com Padre Antônio Vieira em discussões sobre castidade e erotismo; foi chamada “A Rainha Cultural”, por seus largos investimentos na cultura; atuou contra a queima de bruxas; abdicou da monarquia e abandonou a Suécia levando consigo o que quis. Correia chega a afirmar que Cristina Vasa tornou-se um ícone LGBT — e é pelas questões de gênero suscitadas pela peça que esta análise pretende enveredar, pelo menos no que diz respeito à abordagem temática. O debate contemporâneo sobre gênero parece atualizar a história da Rainha Cristina.

A dramaturgia revela um claro desejo épico. As primeiras falas do texto apresentam um lugar, uma paisagem, uma situação, mas sem se comprometer com nomes próprios e datas. Os personagens da peça têm nomes representativos de suas condições e de seus papeis na trama: Filósofo (Daniel Ortega), Poder (André Guerreiro), Rei Morto (Renato Caldas), a Menina-Rei (Nicole Cordery). Outros personagens têm nomes próprios, como Maria Eleonora (Bim de Verdier), Belle (Rita Grillo) e Luve (Daniel Costa) — estes dois últimos fazendo referência direta à beleza e ao amor. A encenação acompanha essa proposta quando coloca em cena uma maquete, manipulada pelo personagem manipulador: o Poder, que fala na primeira pessoal do plural, e é de fato um conjunto, deixando claro que não é um sujeito, mas uma alegoria.

Em seu primeiro diálogo, a Menina-Rei coloca sua condição fundamental: não vai se casar. Opção radical para uma mulher no século XVII e mais radical ainda para a herdeira de um trono. Coloca-se de início a inadequação do personagem quanto ao seu gênero e ao lugar de poder que ocupa.

O texto é propositadamente expositivo. Os diálogos são informativos: relatam fatos do passado, condições do presente, tudo é dito e falado de modo a não

dar deixar lacunas na narrativa. A dramaturgia lança mão de códigos perfeitamente reconhecíveis. As polarizações são claras, diretas, sem zonas de sombra, a não ser por ela: Cristina, a Menina-Rei, um buraco-negro. Todo o resto é simples, para que ela possa ser absolutamente complexa.

As escolhas da direção são sucintas e pontuais. A opção por colocar o espaço cênico entre duas plateias, de frente uma para a outra, evidencia o desejo de uma visualidade transparente, porosa. Outra opção da cenografia pontua o conceito da encenação: a neve que cai continuamente durante as quase duas horas de espetáculo marca a inexorabilidade do fluxo do tempo e o ambiente nada solar do contexto da história. O modo como os atores fazem personagens e como se dirigem à plateia é simples, mas não de uma forma ingênua e pouco elaborada. Eles conseguem fazer uma composição montada, construída, e ao mesmo tempo mantêm o devido grau de espontaneidade. Há em certos atores um humor calculado, cujo objetivo não é fazer rir, mas o humor de quem tem mais a dizer do que realmente diz. Vejo mais claramente esta abordagem meio cínica do humor, mas também sedutora especificamente em algumas atuações, nos atores André Guerreiro e Renato Caldas, e também no trabalho de Daniel Ortega, que proporciona ótimos momentos da peça, como a aula do Filósofo sobre o que é uma rainha e a cena em que faz comentários sobre a realeza como anomalia.

Desde os primeiros momentos, o gênero é apresentado como lugar de problema. A Menina-Rei é uma inadequação, num mundo em que cada um tem que estar certo do seu lugar. Ela rejeita todas as atribuições do lugar, mas não o lugar: se afirma Rei, soberano, mas nega as tarefas determinadas, como a guerra, o matrimônio como instituição social e política e, sobretudo, a maternidade. Uma família real, de fato, depende da continuidade. Ter filhos é

um imperativo. "Uma criança real é propriedade do estado"[1], diz o Poder. O corpo da rainha também.

O seguinte diálogo entre ela e o filósofo parece sintetizar o problema:

> O FILÓSOFO: Você não quer parir?
>
> A MENINA-REI: Prefiro me suicidar.
>
> O FILÓSOFO: E você não quer guerrear?
>
> A MENINA-REI: Não é para mim. Eu prefiro caçar.
>
> O FILÓSOFO: Seu corpo não é uma responsabilidade do estado e você não está interessada em expandir o reino? Correto?
>
> A MENINA-REI: Entendeu corretamente.
>
> O FILÓSOFO: Então vem minha pergunta consequente. Se a tarefa do rei é guerrear e a tarefa da rainha é assegurar a sucessão, qual é então a sua tarefa?
>
> (Pequena pausa. A Menina-rei levanta o olhar.)
>
> O FILÓSOFO: A conclusão tem que ser que você não é nem rei nem rainha.
>
> (A Menina-rei se levanta rapidamente.)
>
> A MENINA-REI: Obrigada. Apaga o filósofo.

Embora pareça uma ideia longínqua, ainda hoje se vive de acordo com a premissa de que o corpo é propriedade do estado. Nesse sentido, não há distância entre Cristina Vasa, monarca sueca do século XVII, e as mulheres que morrem fazendo abortos clandestinos no Brasil do século XXI. Aqui vemos a condição da mulher por uma perspectiva histórica — e quanto mais longe na

[1] Esta e as próximas citações entre aspas se referem a passagens do texto, que não está publicado em português.

Patrocínio:

história e no mapa, mais insana parece a mentalidade que orienta o mesmo pensamento nos dias de hoje.

A Menina-Rei se posiciona: “Eu não sou do tipo que tem prazer com homem, não é do meu gênero.” É espirituosa a colocação “não é do meu gênero”, no sentido de “não é do meu feitio” quando se trata de uma questão de gênero propriamente dita. O que há de natural em um gênero? A mãe, Maria Eleonora, questiona o que ela é, defende que ela é “algo que não entendemos”, questiona se não é o dispositivo do estado que a endurece. A androginia, a homossexualidade, o questionamento dos lugares de poder, são todos pontos correntes nas discussões de gênero. Acredito que a radicalidade do posicionamento de *Dissecar uma nevasca* é a ênfase na problematização do feminino na negação da maternidade — comumente tomada como o alfa e o ômega do ser da mulher, o que há de mais natural na mulher, o que completa e faz da mulher uma mulher de verdade. Não se acha natural a mulher não desejar a maternidade. O Rei Morto, em uma cena em que dá à filha dicas para uma boa caça, alerta: “Deixa para lá as machorras”, e depois explica: “Fêmeas adultas inférteis que aparecem na floresta sem cria.” A mulher infértil é uma anomalia a ser descartada. É aí que o texto de Stridsberg e a montagem da peça me parecem singulares.

A Menina-Rei diz para o Rei Morto: “O ato de parir. É bárbaro. O simples pensamento faz meus órgãos doerem. Uma ave de rapina que me rasga o coração, o fígado, o baço e depois voa para longe. Isso não é para mim.” Mas não é só no discurso declarado do personagem que isto aparece, a dramaturgia tem outras estratégias para criar imagens para além das narrativas. Há dois momentos em que Belle, aquela com quem a Menina-Rei tem uma relação sexual e possivelmente amorosa, descreve imagens de bebês

mortos, como outra forma de dar a pensar essa impossibilidade nos desejos da protagonista.

Na primeira ocasião em que isso acontece, Belle narra uma história que depois entendemos ser acerca do nascimento da própria Menina-Rei. Depois de um pesadelo, povoado de alucinações e de previsões funestas, o rei acorda para receber o seu herdeiro que lhe é apresentado como um natimorto ("a criança lembra um morto"). Mas era apenas uma menina. Na segunda ocasião, já num momento mais avançado da peça, Belle relata a morte de sua própria filha, descrevendo detalhes dos sinais de falência do corpo da criança recém-nascida. A reação de Belle com a maternidade é pura morte. A própria Menina-Rei foi um bebê morto. O Rei Morto conta que a encontrou morta no chão do corredor (a mãe a teria jogado no chão porque tinha expectativa de ter um menino) e lhe trouxe de volta à vida. Uma narrativa mítica para um personagem trágico.

Tendo essas questões em mente, a relação mesma do personagem com a infância, de modo geral, e com as imagens da maternidade e da manipulação de vidas (na guerra, por exemplo) parece materializada em uma cena em que a Menina-Rei brinca com as suas bonecas. Foi esse momento da peça que me fez ver a complexidade da imagem de uma Rainha Cristina criada na atuação de Nicole Cordery. Essa cena se segue à narrativa de Belle do nascimento de Cristina, que mencionamos acima, e precede a cena da morte do pai. A atriz está em um canto do espaço cênico, sentada no chão, brincando com algumas bonecas. Com delicadeza, levanta a saia da boneca, dobrando aos poucos o tecido, passa o dedo com indiferença no que seria a vagina e o ânus da boneca, e em seguida encena a curra da boneca por um boneco-soldado. Ela faz a comemoração do boneco com uma expressão sincera de divertimento. Depois é novamente violenta com a boneca. Arranca seus cabelos e faz com

que as suas vísceras de palha sejam arrancadas pela mão de outra boneca. Ela disseca a boneca violentada. Nessa sequência, aparece a dimensão autoral da atuação de Nicole, que disseca as imagens possíveis desse personagem.

O dissecar é uma forma violenta de tentar entender, um processo no qual é preciso sujar as mãos para saciar a própria curiosidade. A lida com um personagem violento, cruel, pressupõe em alguma medida um dissecar de si, uma pesquisa interna da violência, dos desejos obscuros e do prazer com a crueldade — mesmo que não se busque na poética do espetáculo uma identificação dramática, mesmo com uma estrutura dramatúrgica e de encenação que não enfatizam esse lugar do ator. Os momentos em que a violência melhor aparece na atuação são também aqueles nos quais a crueldade parece mais banal, como um entretenimento de alguém que se pensa em uma condição de direito natural, de sangue. Da minha memória do espetáculo, parece que justamente nessas passagens a atriz olha para os espectadores, mas pode ser uma imagem criada pela minha percepção. Mesmo com o texto da peça em mãos e podendo rever o espetáculo gravado em vídeo, essa memória específica da peça permanece sem possibilidade de comprovação.

E aqui encontro o que eu procurava para falar sobre *Dissecar uma nevasca* em relação a *Julia*, de Christiane Jatahy, e *Miss Julie*, de Katie Mitchell, perfazendo um triângulo de peças sobre mulheres a partir de textos suecos. Pretendo ser breve e talvez deixar para me alongar sobre o assunto em outro texto. Refiro-me à capacidade de produção de imagens e à natureza dessas imagens nos espetáculos.

Vamos à digressão.

Sobre *Miss Julie*, podemos dizer que a peça produz imagens prontas. No palco, há um set de filmagem com tudo a que se tem direito, onde os atores, câmeras e sonoplastas, enfim, toda uma equipe se movimenta na realização de um filme, que é editado no momento do espetáculo. O filme é projetado num telão no alto do palco, acima do cenário e da enorme coreografia no palco, da qual em muitos momentos não vemos muita coisa. Ou seja: o filme ali produzido e projetado é um filme, não há uma linguagem cinematográfica atravessada pelo teatro ou em diálogo com o teatro. As imagens do filme são perfeitamente resolvidas, nada falta. Algumas imagens desse filme são simbólicas, metafóricas, como na própria peça de Strindberg, da qual se pode dizer que uma determinada coisa significa outra.

Em *Julia* de Christiane Jatahy, o cinema não "resolve" porque não há nada para ser resolvido. A linguagem fílmica e a linguagem teatral estão ali para se embaraçar mutuamente. O que é imagem filmada, por mais que tenha beleza e apuro e até sua dose de espetacularidade, não vem para fornecer algo acabado ao espectador. Pelo contrário, as imagens fílmicas em *Julia* são como pedaços filmados de narrativa que conversam com pedaços de narrativa ao vivo. Essa operação produz faíscas, como disparadores de imagens que vão ser criadas pela imaginação do espectador, não apenas pela visualidade da cena. Além disso, parece que há um certo risco na filmagem ao vivo. A movimentação foi elaborada e ensaiada, mas o acaso não parece excluído da cena.

Aí a diferença radical para o trabalho de Mitchell, que resolve e entrega tudo. Em *Miss Julie*, há tudo para agradar ao público “culto” de teatro, exibindo aquilo que facilmente se identifica como qualidade. Qualidade, na linguagem prosaica de espectadores-consumidores e críticos-orientadores-de-consumo, é a total ausência de arestas, o espetáculo com acabamento e polimento padrão

Hollywood, no qual o espectador não pode ver a peça "levantando a cabeça"[2], precisa seguir com o olhar para onde está sendo guiado. E, mesmo quando há diferentes focos possíveis, a passagem entre eles não deixa sequer um espaço vazio. É quase como se não fizesse diferença se na plateia há 1.500 espectadores ou 25. Está tudo dado na cena. É belíssimo, engenhoso e de um virtuosismo impressionante, mas só há produto final, não há qualquer vislumbre de processo.

Se fosse o caso de nos estendermos, diria ainda que em *E se elas fossem para Moscou?* a divisão do espetáculo em dois — filme e peça apresentadas em espaços diferentes e assistidas em dias diferentes — potencializa ainda mais essa criação na imaginação, quando acrescenta a memória da outra parte e o desejo de concatenar a cena vista em outro dia com a cena que está sendo vista naquele momento. Daí, a meu ver, a importância de ver as duas partes dessa peça: a relação com as imagens ganha fôlego e potência. Há a sensação de falta, de incompletude, e há o movimento de colaboração da imaginação. Há uma relação complexa (no melhor sentido) com a criação de imagens na mente do espectador.

O que acontece em *Dissecar uma nevasca* é que as imagens não são entregues. Há uma secura na visualidade do espetáculo, uma economia na encenação que é como uma trama, uma estrutura vazada, sobre a qual os atores transitam. As cores não estão preenchidas, os contornos não estão definidos. A cena sempre se rasga, se abre, para o espectador entrar com o olhar. As imagens precisam ser produzidas. E não é com o virtuosismo de atuações que se conquista esse tipo de relação, mas talvez com uma

[2] Em seu ensaio Escrever a leitura, publicado em O rumor da língua, Roland Barthes fala em ler "levantando a cabeça", o que acontece "não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, associações, excitações". In: BARTHES, Roland. O rumor da língua. Martins Fontes: São Paulo, 2004, p. 26.

Patrocínio:

combinação de prontidão e presença que mantém a cena em estado de alerta. A relação entre atores e espectadores fica, assim, sempre atravessada. Esta ideia de teatro, que acolhe o acaso e chama para o convívio, me interessa.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Martins Fontes: São Paulo, 2004

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/para-dissecar-as-imagens/

Daniele Avila Small é Doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestra em História Social da Cultura pela PUC-Rio e Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO. É autora do livro O crítico ignorante - uma negociação teórica meio complicada (7Letras, 2015). Editora e idealizadora da revista eletrônica Questão de Crítica.

Patrocínio:

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CRÍTICAS

Somos todos elefantes

Crítica da peça *O Homem elefante*, da Cia Aberta, com direção de Cibele Forjaz e Wagner Antônio

Autor: Dinah Cesare

Resumo: A peça *O homem elefante* mostra a história de um jovem londrino da segunda metade do século XIX, nascido com uma deformidade que o afasta do convívio social e o transforma em atração de *freak shows*. A teatralidade da encenação promove apreensões que tensionam as noções de natureza e ciência e ainda revelam certas questões relativas à alteridade.

Palavras-chave: alteridade, teatralidade, Bernard Pomerance, Cibele Forjaz

Abstract: The play *O homem elefante* tells the story of a young man from mid-17th century London. He was born with a deformity that keeps him from social contact and transforms him into a freak show attraction. The staging theatricality promotes tensions between the notions of nature and science, and reveals certain questions about the matter of alterity.

Keywords: alterity, theatricality, Bernard Pomerance, Cibele Forjaz

Patrocínio:

O Homem Elefante, peça da Cia Aberta em parceria com a diretora Cibele Forjaz e Wagner Antônio, iniciou temporada no teatro do Oi Futuro Flamengo no final de 2014, estendendo suas apresentações até fevereiro de 2015. O projeto foi idealizado pelos atores, Daniel Carvalho de Faria, Davi de Carvalho e Vandré Silveira, fundadores da Cia Aberta, e estes ainda dividem a cena com a atriz convidada Regina França.

A peça mostra a história de John Merrick, um jovem londrino da segunda metade do século XIX. A dramaturgia, apoiada no texto escrito em 1977 por Bernard Pomerance, nascido no Brooklyn, Nova York, em 1940, desenvolve o caso verídico de Merrick, portador de uma rara doença congênita causadora de calosidades iniciais em seu lado esquerdo do corpo e estendidas, com o tempo, para toda a superfície corporal. Sua aparência extremamente disforme criou sérios impasses para o convívio social e o destinou a se tornar atração de shows de aberração, os chamados *freak shows*.

Em certa ocasião, o médico anatomista Frederick Treves toma conhecimento da existência de Merrick e lhe oferece condições de cuidados no Hospital de Londres. Após uma incursão pela Bélgica, justamente por causa da proibição desses shows na capital londrina, Merrick retorna a Londres bastante doente e é acolhido por Treves, que passa a alojá-lo em um quarto especial do hospital sob tratamento e como objeto de estudo. Nessas condições, ele desenvolve uma série de habilidades e, de modo particular, a linguagem. O desenvolvimento da linguagem e, consequentemente, da capacidade de comunicação, é aquilo justamente que insere Merrick em uma comunidade de sentido e estabelece uma tensão de cunho ontológico. Se, por um lado, o ato de se comunicar e de expressar seus sentimentos e pontos de vista se torna forte apoio para que o jovem transforme sua condição natural de deslocado

social, sempre será também o veículo por onde é cooptado como um produto da cultura.

Com o tempo, Merrick se torna uma espécie de celebridade estranha da sociedade vitoriana, que faz incursões ao hospital para conhecê-lo em uma mistura de curiosidade e estupefação. O doutor Treves adquire renome, inclusive o título britânico de *Sir*, tanto pelos estudos científicos do caso, quanto pelo tratamento humanizante concedido ao jovem. Pomerance não foi o único a enxergar o potencial estético e ético do caso e a elaborar uma narrativa que problematiza em sua forma a questão da alteridade. O diretor David Lynch realizou um filme para o cinema em 1980 com John Hurt, como Merrick, e Anthony Hopkins, como Treves. É possível perceber no filme de Lynch a formalização de uma narrativa visual que sublinha a experiência daquele que olha o outro todo o tempo como diferente.

A alteridade pode ser entendida como um regime que, ao contrário de anular as diferenças, procura traçar a recusa identitária na direção de formação de uma sociedade que paga tributo à multiplicidade. A sociedade contemporânea, pressionada por diferenças emergentes no mundo todo, muitas vezes trata a alteridade por um viés inverso, ou seja, procura desfazer as diferenças em nome do homogêneo e de uma identidade única. É claro que estamos diante de uma crise aberta e não de definições, pois os sistemas de dominação precisam manter as oscilações entre o homogêneo e o múltiplo, entre o privado e o público, se quiser garantir seu lugar no ambiente atual tecnológico. Um dos modos de aproximação da noção de alteridade que a peça revela pode ser encontrado em Jacques Derrida, sobre o sentido da hospitalidade com o outro, em que esse autor nos aponta que todo o movimento de acolhimento do estrangeiro congrega em alguma medida a exclusão e o medo patológico.

Outra forte interlocução com a dramaturgia é o próprio livro de Treves, que reúne uma série de relatos de seus casos médicos, no qual a pesquisa realizada pela Cia. Aberta encontrou descrições e considerações do médico a respeito do Homem Elefante, como era chamado Merrick, dada sua aparência disforme.

Investimento nos recursos de teatralidade

Sabemos que partir de um material fabular no teatro da atualidade, tendo como opção contar uma história, traz à tona a necessidade de realizar operações dramatúrgicas juntamente com a criação da encenação. Como ressalta Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*: "Escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na [conversão] das formas" (SARRAZAC, 2002). Em *O homem elefante*, a junção da dramaturgia de Pomerance com o relato médico de Treves promoveu sua tradução numa cena que tensiona certos lugares de existência nos quais transitamos e que se tornaram cada vez mais presentes a partir do evento da modernidade, materializados em dois planos: o da natureza e o da ciência.

Em princípio, não se trata de entendermos esses planos como pura dualidade, como se eles pudessem ser totalmente diferenciados e estanques. A cenografia de Aurora dos Campos realizou os dois planos como rebatimentos um do outro, o que nos faz apreender que está implícito um movimento pulsional entre eles, ou seja, um trânsito de impulsos energéticos na estruturação de cada um deles. O plano da natureza localizado no pequeno palco do teatro comporta inicialmente um breve prólogo em que os espectadores são alojados em pé, lado a lado, onde é apresentada a história um tanto fantasiosa do nascimento de Merrick por meio de recursos de

encantamento do teatro de sombras e toques de grafismo. Mais adiante na peça, será neste plano em que se revela a a humanidade dos personagens, não sem nuances e conflitos de suas personalidades — lugar de representação da exploração da condição natural de Merrick, vista como aberração em tensão com as tentativas de aproximação compassiva do outro em relação a ele. Uma das imagens mais marcantes do regime sensível que constitui tal instância de tensões é a leitura corporal de apuro estético que o ator Vandré Silveira, na pele de Merrick, realiza numa tortuosa dança — ao mesmo tempo atlética e encarnada — como uma crise aberta nos traçados harmônicos do corpo.

A meu ver, a teatralidade que se investe neste plano quer dar a ver um forte aspecto de construção no que diz respeito às nossas apreensões do que seria a natureza humana, desfazendo tal noção como uma totalidade única e sim como algo atravessado pelos elementos da cultura. Se pudermos tomar a teatralidade como uma noção complexa que, para além de estar relacionada com certa adjetivação que "designa algo ostensível ou empreendido para gerar efeito" (MOSTAÇO, 2010, p. 37), visa a um trabalho de arte que convoca o comparecimento de sentidos múltipos no espectador e geradores de uma recepção mais fina em relação aos aspectos de construção daquilo que normalmente denominamos por realidade. Como destaca Edelcio Mostaço:

> Vsévolod Meyerhold, ao promulgar o [teatro teatral] por ele forjado, insistia em destacar na cena exatamente seu aporte construído, produzido, resultante de signos inflados de significação que poderiam facilmente ser tomados como símbolos e alegorias. A teatralidade, nessa acepção, emerge valorada positivamente, como uma virtude da arte. (op.cit).

No plano da ciência como rebatimento dos aspectos mais expressionistas do plano anterior, o desenho luminoso e a cenografia fazem prevalecer a frieza, o

homogêneo, dando ênfase à racionalidade e ao distanciamento. Aqui se desenvolvem as cenas do hospital, os enunciados de Treves e a composição do corpo-máquina do Homem Elefante. Tal corpo-máquina, como estamos denominando, se instaura a partir da ação do médico (a ciência) embutindo hastes, aparentemente de metal, nas diferentes partes do corpo de Merrick para lhe corrigir a postura e fazê-lo galgar a verticalidade humana. Não passa despercebido ainda que uma haste pode ser algo que se aloja como suporte em objetos, mas também é parte de um vegetal, ou mesmo de um corpo animal. Não estaríamos aqui diante de uma imagem que congrega um futuro, ou uma possibilidade sempre em devir entre natureza e ciência, ou então um entre corpos humano e animal? Não estaria anunciada também a condição de diferente que, para além de ter como destino sua anulação, pode inferir novos modos de sensibilidade no âmbito social?

Gostaria ainda de pensar neste ponto juntamente com Hans Thies-Lehmann (2007) em *O teatro pós-dramático*. Esse autor ressalta uma operação presente nesse constructo denominado por ele como “teatro pós-dramático”, que alude a uma forte qualidade ambígua do corpo no teatro contemporâneo. Em sua perspectiva, a presença viva, carnal, do corpo e a noção de *hybris* que permeia as origens das manifestações teatrais configuram ambas um estado de perigo permanente para este corpo, que estaria sempre na iminência de ser transformado, de revelar outra condição, de arriscar por meio de seus gestos a sua própria visibilidade, para dar lugar à outra imagem que, de certo modo, deve se insurgir contra a primeira, ou seja, a presença viva. A meu ver, este corpo-máquina de Vandré como Merrick na referida cena, ao tornar visível os constrangimentos e as dores de seu corpo monstruoso em meio à sua nova condição vertical (não animal), atua como uma alegoria, como um dispositivo que indiretamente em sua aparência provoca outra imagem. Tal dispositivo

alegórico pode ser tomado como hipótese para a encenação, na medida em que esta parece revelar um mundo baseado em comportamentos artificiais, seja por meio de estereótipos de personagens, seja por fixidez ou distanciamentos, ou mesmo uma espécie de comoção esperada em relação à condição de Merrick.

No meio desses dois planos elevados está o lugar em que se posicionam os espectadores, um lugar de desconforto, de trânsito, que convoca o espectador a virar o corpo para ver as cenas que não desvinculam o olhar do corpo. Se pudermos considerar, como salientou o mestre de teatro polonês Jerzy Grotowski, que a montagem do espetáculo se faz na mente do espectador, é possível pensarmos em uma apreensão que guarda mais uma complexidade. A plateia assim posicionada parece coabitar um fluxo de recepção que desloca o acentuado teor histórico ou contextual da recepção da narrativa que conta a vida do protagonista, gerando problemas para uma transposição interpretativa imediatista. O que parece relevante nessa construção cênica é o enfrentamento da história contada como produção de significados simbólicos e alegóricos que solicitam decifrações e percepções interpretativas, realçadas pela relevância sensorial dessa plateia colocada meio de viés.

A perspectiva do diferente

A meu ver, a hipótese de encenação baseada em alguma medida na noção de alegoria vai ao encontro do olhar do diferente. Não que essa percepção seja uma construção absolutamente clara, talvez se trate de um modo muito particular de aproximação da minha própria recepção, na qual a encenação é o resultado da leitura do mundo realizada por Merrick. Os registros de atuação que perpassam o melodrama novelesco em contraponto com momentos mais

Patrocínio:

naturalistas provocam nosso próprio estranhamento. O homem é mostrado como um projeto artificial e as atuações denunciam as padronizações das construções sociais. Nossos modos artificiais de ser. É possível dizer que tal opção carrega um risco — o de se mostrar mais pedagogicamente, de se querer fazer entender ou ainda passar uma mensagem. Acredito que este seja um ponto crítico da peça, quando a cena parece querer se explicar e invoca para si um efeito moralizante.

Referências bibliográficas:

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade.* Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MOSTAÇO, Edelcio. "Teatralidade, a espessura do olhar" In: _____ (org.) *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. O futuro do drama. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/somos-todos-elefantes/

Dinah Cesare é teórica do teatro, Professora Assistente no curso de Artes Visuais da EBA-UFRJ, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA- UFRJ) dentro da Área de Teoria e Experimentações em Arte — Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares, e é mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CRÍTICAS

Rede de intenções

Crítica da peça *Os que ficam*, dirigida por Sérgio de Carvalho

Autor: Renan Ji

Resumo: O ensaio desenvolve algumas reflexões sobre a questão da intencionalidade na obra de arte e das relações entre arte e política, a partir da peça *Os que ficam*, dirigida por Sérgio de Carvalho e em cartaz no CCBB durante a primeira quinzena de fevereiro. A peça fez parte da Mostra Paralela da Exposição Augusto Boal, retrospectiva sobre a vida e a obra do dramaturgo e diretor.

Palavras-chave: intencionalidade, teatro político, Augusto Boal, Companhia do Latão, Bertold Brecht.

Abstract: The essay develops some thoughts about the matter of intentionality in the work of art and the relations between art and politics in *Os que ficam*, a play directed by Sérgio de Carvalho presented in the first two weeks of February on CCBB. The play was part of an exhibit dedicated to Augusto Boal, a retrospective about the life and work of the Brazilian playwriter-director.

Keywords: intentionality, political theatre, Augusto Boal, Companhia do Latão, Bertold Brecht.

Patrocínio:

Pode parecer imprudente estabelecer intencionalidades ou motivos por trás de um trabalho de arte. Postular uma intenção normalmente se associa à captação de um sentido para a obra. No singular: ou seja, de um sentido específico, que corresponderia (ou não) à suposta intenção que pré-determinamos para o objeto artístico. De acordo com essa visão, julga-se o "sucesso" de uma obra de arte a partir da adequação entre aquilo que se almejava dizer e o que de fato se disse. Causa e efeito, intenção e resultado estético se ligariam então num contínuo, legitimando-se um ao outro. Obra de arte desvendada, caso encerrado, voltamos para casa.

No entanto, seria possível falarmos de intencionalidade eliminando o problema do sentido? Ou, ainda, pensá-la em conexão às opções formais e temáticas, sem necessariamente impor um sentido final a elas? Enfim, eliminando o possível sentido global de uma peça de teatro, poderíamos nós refletir sobre as intencionalidades, sobre os motivos subjacentes às escolhas dramatúrgicas? Nesse caso, penso especificamente nas relações entre arte e ideologia, estética e ativismo político, estabelecendo previamente determinadas concepções ideológicas e artísticas que moldam e movem a feitura de uma obra.

Não se trata, claro, de uma operação simples: falar de intenção e efeito na obra de arte tende a criar complicações para o exercício crítico. Afinal, a percepção, por exemplo, de uma suposta intencionalidade política não seria a rigor produto de uma transparência da obra. Antes, o contrário: o artista não é necessariamente obrigado a dar conta — com justificativas, fundamentações e comunicabilidade — daquilo que cria. O que o artista coloca de fato em jogo é uma linguagem ou uma forma, independentemente dos reais motivos por trás de sua construção, sendo quase sempre o possível fator político de uma obra decorrente da recepção sempre instável e variada do estético.

Assim, mencionar a intencionalidade não corresponde automaticamente a falar da obra em si. Contudo, talvez isso não seja empecilho para que algumas considerações sobre a recepção estética possam ser feitas. Dessa forma, persisto na categoria da intencionalidade: pensar intenções que incentivam e suportam um determinado fazer artístico, sem recair necessariamente num resultado estético global e num possível sentido totalizante para a obra. Estes (resultado e sentido), nesse caso, poderiam vir a reboque dessas indicações de intencionalidade, assim como da própria recepção da obra como um todo.

Seguir tal procedimento me parece especialmente válido por ocasião da peça *Os que ficam*, que esteve em cartaz de 29 de janeiro a 15 de fevereiro, no CCBB, compondo a Mostra Paralela da Ocupação Augusto Boal, exposição sobre a vida e a obra do diretor e criador do Teatro do Oprimido. A peça-ensaio — como é chamada nos materiais de divulgação — tematiza a (in)capacidade de intervenção do teatro na sociedade, problematizando a condição de existência da arte política em momentos nos quais o próprio Estado e a sociedade assumem configurações totalitárias e repressivas. Para tanto, a peça ecoa vozes emblemáticas da história do teatro, cuja combatividade no pensamento sociopolítico parece anteceder a própria recepção do espetáculo. Vozes, por exemplo, quase onipresentes na reflexão sobre teatro no século XX, como a de Bertold Brecht; ou ainda a de autores como Augusto Boal e Sérgio de Carvalho, vozes militantes, cuja criação se caracteriza por uma noção específica de teatro, a saber, uma função social da arte teatral. Portanto, em *Os que ficam*, estamos diante de uma arte com um destino, ou melhor, de um teatro com uma destinação política, e é por essa razão que a intencionalidade artística surge como uma questão central para pensarmos esse espetáculo.

A peça une três “ideologias” do teatro. A começar pela direção de Sérgio de Carvalho, que imprime inegavelmente a marca da paulista Companhia do Latão, a montagem contando inclusive com os atores Helena Albergaria, Rogério Bandeira e Érika Rocha. Por outro lado, temos a Estética do Oprimido, que aparece a reboque da histórica militância de Augusto Boal desde o Teatro de Arena, na década de 60. Por fim, temos o teatro épico (ou marxista, como quereria Boal) de Bertold Brecht, cuja obra como que paira ideológica e esteticamente sobre o trabalho teatral dos outros dois diretores. Diante dessas três “estéticas militantes”, deparamo-nos com a categoria da intenção: de uma maneira geral, para todas elas, o teatro é um instrumento social, uma forma de ativismo que procura reativar a luta de classes e intervir na estrutura capitalista. O rendimento estético das suas peças se liga, claro, a um alto nível de pesquisa formal; porém, é certo que elas partilham de uma consciência sobre a função política do teatro, capaz de dirimir desigualdades através da conscientização dos desfavorecidos e explorados pelo sistema econômico. Nesse sentido, creio ser indispensável atentar para a criticidade sócio-histórica que caracteriza artistas como Brecht, Boal e Carvalho, pois ela não só motiva e fundamenta certas escolhas dramatúrgicas de *Os que ficam*, como também ela própria parece ser posta em questão, na medida em que se torna objeto de uma autorreflexão que a peça empreende sobre si mesma, como veremos adiante.

Sérgio de Carvalho dirige uma peça-ensaio que retoma e reprocessa a dramaturgia de Augusto Boal, ao colocar em cena a história de uma companhia de teatro que, no início da década de setenta, busca encenar *Revolução na América do Sul*, e se questiona como a montagem deve encontrar seu término. Boal está exilado no exterior e se comunica através de cartas (inspiradas em trechos realmente escritos pelo autor em momentos diversos de sua vida,

absorvidos pela dramaturgia da peça), e o contato precário com seu mentor concorre para a dissolução de uma companhia teatral que tenta sobreviver em meio ao recrudescimento da censura e do regime militar.

A angústia e a desorientação dos atores que ficaram no Brasil — "os que ficam" — testemunham o desnorteamento político provocado pela ausência do seu líder, cuja figura carismática e atuante centralizaria a militância artística dos atores da companhia. Assim, por trás da crise de valores que se observa na peça, vislumbramos, pela via da ausência, a intencionalidade de Augusto Boal. No seu pensamento prático-teórico, desde o Teatro de Arena até as propostas mais avançadas da Estética do oprimido, flagramos o desejo de fazer um teatro que investe contra as próprias estruturas estéticas e políticas da cena tradicional. Um teatro, enfim, "cujo objetivo não é tão somente o de interpretar o mundo mas também o de transformá-lo e tornar esta terra finalmente habitável" (BOAL, 2013, p. 112). Aparecendo ao mesmo tempo como lacuna e potência, a figura de Boal surge entremeada aos dilemas dos atores de *Os que ficam*, expressando a ausência e, ao mesmo tempo, a pujança das suas concepções artísticas e políticas.

Helena Albergaria, interpretando uma das atrizes da companhia, parece movida pela energia de Boal ao afirmar, no início da peça, que "teatro bom é teatro vivo". A afirmação encarna o desejo subjacente às várias modalidades teatrais que prepararam o terreno para o Teatro do Oprimido, como o Teatro de Arena, o Teatro Jornal, o Teatro invisível, etc. — em suma, um desejo de inserção da representação teatral no cotidiano sociopolítico do cidadão. No caso da montagem de *Os que ficam*, esse desejo de "verdade social" aparece também nas intervenções biográficas de Albergaria, Rogério Bandeira e Érika Rocha, que quebram a ilusão teatral ao discorrerem sobre a militância política nas suas respectivas formações familiares. Por outro lado, a própria tentativa

de estabelecer cenicamente um engajamento político e pessoal surge com a presença de Julián Boal, que não só cumpre a assistência de dramaturgia da peça, como também incorpora no palco a própria voz do pai nas cartas do exílio, que, no enredo da peça, o autor escreveria para a companhia[1].

O fato de os três atores do Latão (num elenco que contou também com atores cariocas, como Virgínia Maria e Kiko do Valle) serem responsáveis pelo que chamei de "intervenções biográficas" no tecido ficcional da peça — remete a uma espécie de "autoconsciência" da obra que, agora, desloca o eixo de pensamento da intencionalidade de Boal para outras intencionalidades subjacentes à peça. Quando Albergaria e Bandeira falam das trajetórias de seus pais na luta política e na sobrevivência durante os anos de chumbo, penso que essas histórias pessoais servem como uma espécie de justificativa, ou melhor, de um anseio que motiva a dramaturgia de *Os que ficam*. Numa peça que narra as crises e a resistência do teatro político em meio à tortura e à perseguição do regime militar, a utilização desses fragmentos biográficos sugere um forte engajamento pessoal na criação coletiva da peça. Nesse sentido, o "teatro vivo" é aquele atravessado por questões e motivações muitas vezes pessoais, que se tornam tanto mais vitais por seu teor sociopolítico. Dessa maneira, a própria intencionalidade da montagem de *Os que ficam* entra em questão: o trabalho parece dizer por si mesmo a que veio, deixando entrever as razões por trás de sua encenação.

Por outro lado, avento a possibilidade de esse engajamento pessoal acarretar um segundo nível de reflexão: a intencionalidade da própria Companhia do Latão. Quando os próprios atores da companhia fictícia discutem a sustentabilidade financeira, a relevância, a consistência e a própria

[1] Vale lembrar também que, em uma das suas apresentações, *Os que ficam* contou também com a participação de Cecília Boal.

possibilidade do seu trabalho teatral — “eu quero comer bem”, diz o personagem de Rogério Bandeira certa ocasião, defendendo a busca de patrocínio junto aos companheiros; “o violão de Baden Powell é de direita ou de esquerda?”, diz um dos personagens, tomando emprestada frase de *Hamlet e o filho do padeiro* —, quando, enfim, questões prementes e cotidianas do teatro vêm à tona no discurso dos atores fictícios, identifico um questionamento que parece reverberar no próprio tipo de teatro que a Companhia do Latão parece representar.

Explico: no momento em que a companhia teatral da ficção questiona ou vacila sobre a sua arte militante, percebo concomitantemente uma reflexão da Companhia do Latão sobre o seu próprio teatro político, indagando, tensionando e justificando o seu histórico e atuação no teatro brasileiro. Nesse sentido, há um emparelhamento das intenções da Companhia do Latão e do Teatro do Oprimido, e, assim, a ausência de Boal e a crise dos atores desamparados pelo líder e mentor reflete um desespero político que me parece ser anteparo para pensar a própria condição de existência do trabalho da companhia paulista.

Assim, o terreno da ficção se torna um pretexto para que o Latão dramatize também as suas próprias motivações e, a meu ver, nos apresente indiretamente não só um questionamento, mas também uma justificação e um reforço ideológico do (seu) teatro político. De fato, na peça, a companhia de atores enfrenta e, principalmente, supera problemas como patrocínio, dificuldades financeiras pessoais e o assédio tentador da cultura de massas e do mercado, além do aumento do cerco da censura e da polícia, ameaçando os artistas com o exílio e, principalmente, a tortura. Nesse sentido, a luta dos atores da ficção e a militância de Boal se conectam à própria resistência atual da Companhia do Latão, cuja militância política, de maneira implícita, acaba

por ser ao mesmo tempo questionada e fortalecida na dramaturgia de Sérgio de Carvalho. Assim, mostrar que o teatro sobrevive, apesar de tudo, seria uma maneira de a Companhia Latão reafirmar e renovar o seu compromisso com o desejo de mudança social.

Por fim, se Augusto Boal estava certo em afirmar que "Brecht clarifica conceitos, revela verdades, expõe contradições e propõe transformações" (BOAL, 2013, p. 113), acredito que a influência do dramaturgo alemão sobre o universo de pensamento teatral que venho esboçando dispense maiores considerações. Boal e Sérgio de Carvalho, em seus respectivos trabalhos, são de fato comprometidos com muitas das ideias práticas e teóricas brechtianas, e o forte elemento pedagógico-intelectual-estético de *Os que ficam* apenas reforça isso. No entanto, vale a pena voltarmos a Brecht para introduzir uma última intencionalidade que identifico nessa montagem.

Falando sobre a importância do pensamento dialético para o teatro de Brecht, Sérgio de Carvalho afirma que ele desenvolveu "a ideia de uma arte do espectador, pois a tarefa da peça era estimular a atividade imaginária e intelectual, por meio de negações ao apresentado por uma cena que mostrava 'o que a vida não deve ser'" (CARVALHO, 2013, p. 120). A partir de um trabalho dialético que procura materializar as injunções políticas e econômicas em que vivemos e, com isso, provocar a "ativação revolucionária" (COSTA, 2008, p. 15), o teatro de Brecht e, por extensão, o de Boal e o da Companhia do Latão, confiam na elaboração do espectador diante da experiência diferenciada do estético. A forma desafiadora e experimental das peças procura a junção de "anticapitalismo, pesquisa estética e revolução", conforme o manifesto "Por um teatro materialista", da Companhia do Latão (cf. referências bibliográficas). E são os resultados cênicos dessa junção que o espectador deve processar e transformar em ação.

Eis, então, que a inteligibilidade e a intencionalidade do espectador entram em jogo. A peça *Os que ficam* apenas se realiza plenamente no cruzamento dessa intencionalidade do espectador com todas as outras — a de Boal, a dos atores (ficcionais e factuais), ou ainda a da própria Companhia do Latão —, configurando uma complexa e intrincada rede de intencionalidades da qual o espectador deve dar conta.

Conforme afirmei anteriormente, falar isoladamente dessas intenções não necessariamente significa falar do espetáculo. Este, na verdade, configura o somatório de todas elas nas suas repercussões dramatúrgicas, compondo os diversos quadros, cenas, canções e citações que dão corpo à complexa montagem de Sérgio de Carvalho. Ao espectador cabe um esforço quase de intelecção, pois se trata de uma obra teatral que demanda a nossa leitura, um trabalho de abstração e de produção de sentido, que apenas começou com o delineamento das intencionalidades e certamente ainda não encontrou o seu termo.

Nos momentos finais do espetáculo, uma intervenção *à la* Brecht nos avisa que chega ao fim o "tempo das conexões". Aqui, também, o tempo das conexões vem encontrando seu término. Como espectador, confesso haver uma insatisfação com as que fiz. Nos dias de hoje, caracterizados pela total desconfiança dos discursos e dos aparatos institucionais, detecto uma efervescência política que anuncia grandes horizontes sociais e, ao mesmo tempo, acenos temerários ao totalitarismo. No texto "Propostas brechtianas para um teatro no centro de São Paulo", no site da Companhia do Latão, lemos:

> *Mas o que fazer quando o sentimento da época é noturno? Quando à noite, hora em que vamos ao teatro, estamos tão em desordem quanto a cidade em que*

> *vivemos? E a vontade de distração se tornou vontade de ganhar algum esquecimento e interesse pelo mundo?*
> *A resposta é incerta, mas 'o assombro dos entorpecidos' é pouco. Existem caminhos mais luminosos.*" (cf. referências bibliográficas).

Espectadores como eu desejam realmente caminhos mais luminosos, e parece ser essa a intencionalidade mais cabível ao público do teatro político. Mas há uma dificuldade em descortinar esses caminhos politicamente mais claros em *Os que ficam*. É como se o elemento didático da peça se recusasse constantemente a resvalar para o didatismo, jogando dialética e constantemente com as ideias, as contradições e as posturas políticas em jogo. Desejaria eu um norte, um mentor, um herói? Em um dado momento de *Os que ficam*, ouve-se a famosa frase de Brecht: "Infeliz é a sociedade que precisa de heróis". Entretanto, confesso que, ao pensar as peças e as montagens de Bertold Brecht, Augusto Boal e Sérgio de Carvalho, tenho, sim, uma expectativa de antever heróis e encontrar nortes políticos.

Boal, em conversa publicada pela Revista Questão de Crítica (LEAL, 2009), se mostra mais compreensivo com estes anseios: ele reconhece a importância dos heróis para a cultura brasileira e latino-americana, citando Che Guevara, Tiradentes, Zumbi, e até mesmo Jesus Cristo. Mas quando pensamentos aparentemente opostos como os de Brecht e os de Boal convivem de forma tensa na dramaturgia de Sérgio de Carvalho, onde buscar os caminhos mais luminosos? Devemos ou não procurar nossos heróis? O tempo das conexões está terminando, e as canções, as frases de efeito, os paradoxos e o drama politizado de *Os que ficam* permanecem na sua opacidade, a despeito de uma clara intenção política por trás da representação teatral. O espetáculo se recusa a fornecer as suas chaves de leitura e nos mostra o quanto a realidade

ficcional e política pode ser complexa. Mas então como e de onde a ação que resulta do teatro político?

Fazendo esta pergunta, talvez a ação já tenha começado sem termos percebido. Quem sabe o tempo das conexões, ao contrário do que a peça parece afirmar, esteja apenas começando. Não tanto com *Os que ficam*, a peça que reverbera as vozes de Brecht, de Boal e da Companhia do Latão. Mas com os que ficam: aqueles expostos ao desnorteamento do presente, atravessados por premências históricas e sociais.

Referências bibliográficas:

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARVALHO, Sérgio de. "Brecht e a dialética". In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. *Pensamento alemão no século XX*. Vol. III. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COMPANHIA DO LATÃO. "Por um teatro materialista". Disponível em: www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#3.

_____. "Propostas brechtianas para um teatro no centro de São Paulo". Disponível em: www.companhiadolatao.com.br/html/brecht/index.htm.

COSTA, Iná Camargo. "O nome do jogo". In: CARVALHO, Sérgio; MARIANO, Márcio. *Companhia do Latão*. 7 peças. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEAL, Douglas. "Do Teatro de Arena à Estética do Oprimido". Conversa com Augusto Boal. Disponível em: www.questaodecritica.com.br/2009/05/do-teatro-de-arena-a-estetica-do-oprimido/. 10 de maio de 2009.

Veja também um registro da música "Tonteei", que faz parte do espetáculo *Os que ficam*:

https://www.youtube.com/watch?v=W3czsEHiHS8

Link no site da revista Questão de Crítica:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/rede-de-intencoes/

Renan Ji é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CRÍTICAS

Poética da perspectiva

Crítica da peça Karamázov, da Companhia da Memória

Autor: Valmir Santos

Resumo: O texto analisa o projeto artístico *Karamázov* à luz das formulações teóricas de Floriênski no ensaio *A perspectiva inversa*. A Companhia da Memória adota procedimentos de dramaturgia, cenografia e atuação que quebram as hierarquias de fundo e forma na percepção do espectador. A adaptação assertiva do romance de Dostoiévski é composta por três espetáculos que podem ser vistos na mesma noite ou em dias alternados: *Uma anedota suja*, *Os irmãos* e *Os meninos*.

Palavras-chave: Dostoiévski, Floriênski, Companhia da Memória, narrador, espectador

Abstract: The text analyzes the artistic project *Karamázov* in the light of theoretical formulations of Floriênski on his essay *Reverse perspective*. Companhia da Memória adopts procedures for dramaturgy, stage design and performance that break hierarchies of form and background in the spectator´s perception. This is an assertive adaptation of Dostoiévski´s novel which consists of three plays, *A dirty anecdote*, *The brothers* and *The boys.* The spectator chooses to watch them all at a night or in three alternate days.

Keywords: Dostoiévski, Floriênski, Companhia da Memória, narrator, spectator

Coexistência tão comum nos dias de hoje, texto cênico e texto literário só se deram as mãos na Rússia a partir da montagem de *Os irmãos Karamázov*, em 1910. Segundo o adaptador e diretor Nemiróvitch-Dântchenko, a recriação do Teatro de Arte de Moscou para o romance de Dostoiévski significou "uma colossal revolução sem sangue". Seu raciocínio era simples, como explicou em carta ao colega Stanislávski, impedido de participar do espetáculo porque adoentado: "Se com Tchékhov o teatro expandiu os limites das convenções, com *Karamázov* essas convenções foram destruídas" (TAKEDA, 2003, p. 330). O autor de *A gaivota* estava morto havia seis anos e o encenador compreendia que o legado inovador e a década de pesquisa devotada ao trabalho mais recente lhe davam a certeza de que nada mais era impossível ao teatro, como acolher obras-primas de romancistas.

Caíram por terra resistências quanto a condensar em poucas horas páginas e páginas de imagens e pensamentos (o pioneiro *Os irmãos Karamázov* durava dez horas e pedia duas noites) ou as longas falas e trechos descritivos a que o público acompanhava atentamente nas vozes de personagens ou narradores. A obra teatral foi mantida em repertório por anos a fio, atravessando períodos críticos como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução de 1917.

As reminiscências a respeito da inédita incursão do TAM a um texto não dramático permitem vislumbrar a linha de tempo entre o início do século XX e este do século XXI, em que artistas de uma metrópole brasileira se lançaram a uma empreitada de porte. Não é difícil associar o programa de 1910 aos modos de criação e produção de *Karamázov*, o projeto artístico da Companhia da Memória que cumpriu temporada em São Paulo entre novembro e dezembro de 2014. A construção de uma teatralidade em narrativa épica condiz com o conceito polifônico estruturante na escrita de Dostoiévski. O estilo inovador, como anotou o teórico Mikhail Bakhtin, transcende a pluralidade de

vozes e articula ainda a relação entre autor, narrador e personagens. Estão lá as variações, bifurcações e metamorfoses pulsantes na linguagem do romance-panorama do país social e politicamente cindido àquela altura da história.

O formato definido pela Companhia da Memória corresponde a três espetáculos que combinam autonomias e intersecções e podem ser vistos em dias separados ou em sequência. As obras *Os irmãos* e *Os meninos* equivalem aos entrechos central e final nascidos justamente do escrutínio de *Os irmãos Karamázov*, último legado de Dostoiévski. Já a peça-prólogo *Uma anedota suja* foi recriada a partir da novela de mesma lavra, *Uma história lamentável*, pouco conhecida entre nós e embrião de passagens antológicas no corpo do clássico de dois volumes e mais de mil páginas na tradução de Paulo Bezerra, de 2008.

A dimensão polifônica surge plenamente contemplada na montagem. E nela também identificamos um diálogo latente com aspectos formais presentes num ensaio seminal de Pável Floriênski, historiador de arte, teólogo, padre ortodoxo, físico, matemático e geólogo cuja multiplicidade de saberes o levou a um estudo minucioso sobre a perspectiva inversa nas acepções temporais e espaciais dos pintores de ícones cristãos a partir do Renascimento.

O perspectivismo é aqui acionado como ponte de aproximação ao projeto artístico *Karamázov*, cuja escrita cênica e os desenhos de dramaturgia e de atuação refletem sólidas persuasões estéticas e poéticas. É como se a Companhia da Memória cotejasse Dostoiévski com *A perspectiva inversa*, relato que Floriênski concluiu em 1919 e jamais viu publicado — a primeira edição póstuma data de 1967, sendo traduzida no Brasil somente em 2012.

No livro, verificamos como a força de atração do olhar para o centro do quadro perde a hierarquia e despontam linhas imaginárias e geométricas expandidas

para o primeiro plano, imbricando profundidades, ocultações, desvelos, dúvidas. A hegemonia da representação objetiva da realidade passa a ser revisada, pondo em xeque também o ponto de vista estático. Em nenhum instante, porém, Floriênski sabota a perspectiva linear, surgida no período da Renascença e correlacionada aos avanços da idade moderna nas artes, nas filosofias e nas ciências, além de pôr em relevo a consciência individual. Sobre aquelas bases elementares apareceram novos horizontes.

A assertividade não é retórica na abordagem desse material pela equipe de Ruy Cortez, idealizador e diretor do projeto. Basta situar que o livro de Dostoiévski emana por si aspectos históricos, sociais, ideológicos, psicológicos, religiosos e jurídicos. Quem deseja contracenar com ancestralidades precisa saber muito bem a que veio na hora de subverter "o lugar de onde se vê" para organizar a escuta e o olhar do público em outras coordenadas. O caráter excepcional do conjunto de três peças decorre da impregnação total da cena por uma intertextualidade erguida sob partituras e partículas poeticamente adensadas.

Claro, *Os irmãos Karamázov* é reconhecidamente monumental. As palavras introdutórias do autor já dão asas a experimentos de fundo e forma ao discorrer sobre a estranheza e a excentricidade de Aliócha, caçula do título e presumido herói da biografia em curso que seria arrematada num romance de continuação abortado devido à morte de Dostoiévski.

> Quanto ao excêntrico, o mais das vezes é uma particularidade, um caso isolado. Não é? Mas se os senhores não concordarem com essa última tese e responderem: 'Não é assim' ou 'não é sempre assim', é possível que eu até crie ânimo em relação à importância de meu herói Alieksiêi Fiódorovitch. Porque não só o excêntrico 'nem sempre' é uma particularidade e um caso isolado, como, ao contrário, vez por outra acontece de ser

> justo ele, talvez, que traz em si a medula do todo, enquanto os demais viventes de sua época — todos movidos por algum vento estranho, dele estão temporariamente afastados sabe-se lá por que razão. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 13).

Em tempo: Aliócha é o homônimo do filho de três anos morto às vésperas de o escritor iniciar o livro.

A antecâmara, portanto, dá a medida do desafio da Companhia da Memória em suas escolhas. Os procedimentos quanto à transposição dramatúrgica, à porosidade espacial e ao engenho da atuação são as vigas mestras. A palavra é motora da presença do sexteto imbuído do gesto e da fala de inscrições rapsódicas. Atores que podem ser entendidos como atuadores por imprimirem um sentido performativo, despidos de presentificação.

O texto forjado a quatro mãos, por Luís Alberto de Abreu e Calixto de Inhamuns, relativiza o peso da convenção dialógica e projeta as contradições em outros ângulos. O discurso é plural. Os fluxos e apartes que singularizam os personagens, as figuras, os narradores e os testemunhos de Dostoiévski são valorizados conforme a incisão do silêncio, da respiração, da quimera e da contrição. Essas vozes dão organicidade às transições de gênero, de idade, de estados d'alma e de visões de mundo. Feições dramáticas, trágicas e cômicas transpostas da literatura com profunda parcimônia, assegurando os nexos filosóficos, espirituais, autocríticos e irônicos que convocam permanentemente a audiência ao plano das ideias.

Em uma das inserções metalingüísticas (*Hamlet* é outra tragédia do bardo evocada pelo próprio autor russo), uma das testemunhas de *Os irmãos* abre o espetáculo suscitando que a vida é um teatro, o mundo é seu palco, os papéis de cada um já estão escritos e resta a seus atores, nós, a pior parte:

"improvisar, viver, sonhar nos limites dessa escrita". Mas haveria ainda margem para "sobrescrever nosso caminho sobre os caminhos já traçados." De fato, os deslimites e uma nesga de redenção constituem o DNA das aventuras e desventuras da família karamázoviana sob os trilhos do milagre, do mistério e da autoridade.

Idêntica estratégia de infiltrações serviu à cartografia esmiuçada por Cortez e seus pares. O projeto é caracterizado por quebras lancinantes, atmosféricas, brutais ou líricas, ao sabor dos venenos consanguíneos, respectivos antídotos, sonhos e fantasmas, além dos ventos da "Degradação da nobreza no processo de avanço do capitalismo na Rússia", como pondera o tradutor (BEZERRA, 2012, p. x). Paulo Bezerra considera que o estilo preconiza as tensões da forma na feitura original, "desdobramentos naturais das tensões da ação dramática do romance e do jogo de sentidos que as enfeixa" (idem, p. xvi).

O segundo eixo lapidar é o do espaço cênico / cenográfico suportado apenas por um tapete de lona estendido em camadas na superfície e às vezes içado por hastes, feito teatro de marionete. As dobradiças sublinham a mutação das perspectivas livres ou condicionadas em seus cômodos, quintais, tavernas, margens, paisagens e vazantes, instauradores de novos sentidos ópticos para os espectadores. Estes são dispostos em duas arquibancadas frontais e rentes ao quadrilátero concretizado e imaginado sobre o chão movediço do linóleo, dissolvendo qualquer vestígio de quarta parede. Concebida por André Cortez e confeccionada por Ciro Schu, a cenografia é elemento catalisador porque multiforme e convertido em dispositivo também ele narrativo. Os figurinos-base bicolores ou duplos de Anne Cerutti e o desenho de luz espectral de Fábio Retti (em duas circunstâncias as narrativas mergulham no puro breu por longos minutos) também estão em consonância com a integridade espacial acompanhando as correlações de forças. Noções pictóricas ou

cinematográficas (plano fixo, ponto de fuga, close) redimensionam as ações e os movimentos dos atores e músicos em direções perpendiculares, planas, aéreas, laterais, circulares, enfim, mosaico de deslocamentos a que o público é estimulado a adentrar sem sair do lugar — a não ser nos três intervalos, caso assista às criações na mesma noite.

Um exemplo de simetria no esmagamento do sujeito pela realidade advém do quarto diminuto do estudante Raskólnikov em *Crime e castigo*, como registrou a estenógrafa e depois mulher do escritor, Anna Grigórievna, ao anotar num exemplar da sétima edição das obras de Dostoievski que ele fora "persuadido de que num apartamento exíguo até os pensamentos ficavam estreitos" (GUIMARÃES, 1987, p. 13). Daí as vastidões e estreitezas icônicas e mentais traduzidas nos vários planos que se iluminam reciprocamente na apropriação cênica de *Os irmãos Karamázov*.

Antes de prosseguir, esta análise abre mais um parêntese a Floriênski para recordar que ele teve entre admiradores e problematizadores das suas formulações teóricas os escritores Górki e Bulgákov, e os cineastas Tarkovski e Sokurov, de gerações distintas. Em suma, os interlocutores reconheciam o rigor das análises quanto a significados e aspectos indiretos presentes na obra de arte. Ele colocou em dúvida o modelo geométrico único para interpretar a experiência da realidade. Fundamentou outras evidências para penetrar o intangível, como o fez ao decodificar os ícones religiosos da história de seu país. A perspectiva inversa não esgota a diversidade de particularidades do desenho, "construído de tal forma que é como se o olho mudasse de lugar para mirar as suas diferentes partes" (FLORIÊNSKI, 2012, p. 26).

Para contextualizar historicamente os pensadores da perspectiva pictórica e da polifonia literária, lembramos que Pável Aleksándrovitch Floriênski nasceu em janeiro de 1882, pouco mais de um ano após a morte de Fiódor Mikháilovitch

Dostoiévski. Os compatriotas russos foram vítimas das distorções de regimes totalitários, trancafiados e submetidos a fuzilamento. O primeiro terminou assassinado diante do pelotão; o segundo teve a execução suspensa em cima da hora pelo imperador de turno, obtendo comutação de pena em trabalhos forçados por quatro anos e prestação de serviço militar.

Vamos adiante. Nas afirmações de fé e de razão cênicas, o projeto *Karamázov* opera com obstinação o "vasto calidoscópio narrativo" (BEZERRA in DOSTOIÉVSKI, 2012, p. viii) naquela que a produção acena como a primeira versão teatral mais abrangente do romance no país. Mas não é bem assim. Constam processos de fôlego da diretora e pesquisadora Celina Sodré, no Rio, com *Laboratório Karamázov*, experiência formativa que envolveu cerca de 50 atores estudantes do Instituto CAL de Arte e Cultura, em 2013, absorvendo todos os personagens do livro, além de fragmentos de *Meu Dostoiévski*, de Anna Grigórievna. E a montagem profissional do grupo Studio Stanislávski batizada *Cinema Karamázov*, de 2002, coadaptação da mesma diretora Celina Sodré com Miguel Lunardi. Nela, um dos filhos, Ivan, é um documentarista rodando um filme sobre a morte do pai. Em São Paulo, mesma cidade da Companhia da Memória, estreou em 2010 a adaptação e direção de Rubens Rusche para *O grande inquisidor*, com atuações de Celso Frateschi e Mauro Schames para o contundente poema sobre o "encontro" numa cela, em plena Sevilha do século XVI, entre um cardeal e Cristo regressado, segmento abarcado pela encenação de Cortez.

Sintomaticamente, os paradigmas para a arte da encenação e do ator são profícuos na tradição russa revisitada por criadores de todos os cantos do planeta. De volta à pioneira versão de *Os irmãos Karamázov* pelo Teatro de Arte de Moscou, recordamos que Meierhold, então ex-ator daquela casa cujo papel renovador reconhecia de extrema importância, considerou a adaptação

"um insulto à obra literária ao eliminar o caráter edificante do romance de Dostoiévski e a sua genial construção em tese e antítese. Para ele, Nemiróvitch-Dântchenko reduziu a complexa teia de relações entre os irmãos Karamázov à intriga protagonizada pelo personagem Mitia" (THAIS, 2009, p. 59), que também atende por Dmitri, inspirado em cidadão com quem Dostoiévski conviveu numa prisão siberiana. Na percepção de Maria Thais, esse "espelhamento crítico" revelou-se estruturante para quem construía um novo modo de articulação da cena e da arte do ator, fazendo emergir convergências ou dissonâncias. "Enquanto para Stanislávski o signo no teatro é um ponto de chegada de um processo de representação [...], em Meierhold ele é preferencialmente simbólico e icônico" (GUINSBURG, 2001, p. 88).

Os atores do projeto *Karamázov* são basilares para as vigas textuais e espaciais abordadas há pouco e totalmente subordinadas à dimensão do humano escandida nas páginas atemporais que os trouxeram até aqui. Seis homens escalados em dupla ou quarteto, de acordo com cada espetáculo. Eles contam, cantam e tocam ocupando a arena em diversas direções. No entremeio, de viés ou em círculo, inclusive quando mimetizam a travessia coral adentro ou afora da quadração do espaço reificado. Trabalhadores do teatro narradores da máquina *Karamázov*: nela, a sombra da morte é uma constante trágica e muitas vezes obscura. Por isso o parricídio anunciado de largada no enredo em que o desejo praticamente coletivo da morte (antevendo Freud) de Fiódor Pávlovitch Karamázov, o pai, perpassa de diferentes maneiras os inconscientes dos filhos Dmitri, Ivan, Aliócha e do bastardo Smierdiakóv.

A rica família de comerciantes é destruída ou se autodestrói aos poucos, em grande parte pelo caráter ambíguo, cruel e derrisório do patriarca. A expiação contamina o clã: sexo, paixão e dinheiro são os combustíveis nesse painel microscópico conexo às mazelas sociais, políticas e econômicas da Rússia, a

mãe mítica prostrada, de carcaças cansadas, que relega os seus ao abandono. Como abre-alas para o romance encenado, *Uma anedota suja* delineia a leitura da orfandade do estado perante os cidadãos. Afinal, “o verdadeiro protagonista é — sempre será! — o povo russo!”, observa um dos narradores.

Durante certa noite, na periferia de São Petersburgo, um funcionário público de alto escalão arroga-se o direito de invadir a casa de um dos subordinados em plena festa de casamento do mesmo. A atitude brusca praticada sob a pecha de transmitir algo às novas gerações — leia-se os desvalidos — torna desastroso o convívio dos familiares com o intruso. Gera um insuportável mal-estar sobre as diferenças de classe, a submissão e a inércia sem fronteiras. A realidade brasileira é subentendida sem qualquer baldeação gratuita. Aliás, as três dramaturgias transbordam incompletudes nos campos da justiça, moral, livre-arbítrio, crença, amor, humilhação, verdade, etc.

A primeira peça traz uma superposição adicional: a condição estrangeira dos atuadores. São eles Rafael Steinhauser, argentino de origem judaica alemã, e Jean Pierre Kaletrianos, egípcio de ascendência grega e filho de mãe italiana. Ambos agora radicados no Brasil e artisticamente empenhados em contar uma história russa. A mistura de sotaques, de culturas e de geografias realça o sentimento de forasteiro na figura do funcionário do estado que viola a vida alheia.

Uma anedota suja possui contornos francamente brechtianos na exposição dos contrastes. As máscaras Carasuja (por Kaletrianos) e Carabranca (Steinhauser) circunscrevem os narradores aos arquétipos do augusto e do branco, os embates instintivo e racional. Enquanto aquele transparece autocrítica ao confessar que não é fã de Dostoiévski, “um autor que se dedicou equivocadamente a descrições intermináveis de personagens desclassificadas da sociedade russa ao invés de retratar e enaltecer a história da nobreza,

grandiosa, culta e refinada que habitava a Rússia" (ABREU; INHAMUNS, 2014, p. 1), este confessa gostar muito porque ele "escreve que as boas lembranças são fundamentais" (ABREU; INHAMUNS, 2014, p. 16), âncora para situações dolorosas, sobretudo quando as boas lembranças foram colhidas na infância, de preferência na casa paterna. Os dois atores alternam momentos ao piano e ao violino, tornando a música a terceira — senão primeira — voz da narrativa.

As ambiências sonoras, sejam elas instrumentais ou vocais, proporcionam fruições sublimes no conjunto de *Karamázov*, sob criações originais e direção de Gregory Slivar e Lincoln Antonio. As baladas, composições de caráter épico, são incorporadas com o mesmo grau de elaboração exigente. Todos que estão em cena executam algum instrumento (ainda nos suportes sopro e percussão) ou entoam versos ou trechos musicados. Os atuadores estão bem preparados, ainda que um ou outro domine mais esse ou aquele recurso, sem demonstrações de virtuosismo.

Umbilicais, *Os irmãos* e *Os meninos* tornam imprescindíveis as qualidades técnicas que permitam lidar com as demandas míticas e metafísicas da trama. Antonio Salvador, Eduardo Osorio, Marcos de Andrade e Ricardo Gelli percorrem entre narradores, vozes, figuras, personagens e suas próprias presenças mediadoras. Procedem como que a um paradoxal e eficiente circuito integrado capaz de conectar tudo o que é real e corpóreo em signo. Na compleição dos rostos, na transfiguração do olhar num átimo, divisamos o que há de "comédia indigna" nessa epopeia. Uma arena multifacetária preenchida pela transgressão dos palhaços, a dilaceração dos justos, a banalização do mal, a transcendência dos visionários, o questionamento do divino ou o contrassenso comunitário.

Um ator-narrador que tenha de se haver com tantas variantes requer talento e superação para não perder o prumo, sem contar a inteligência na compreensão

do texto e a clareza no que enuncia. O quarteto permanece praticamente o tempo todo em cena nas duas peças, com participações musicais recorrentes de Kaletrianos e Steinhauser. Quando recuado para a borda, vendo os demais colegas como qualquer um dos homens e mulheres nas arquibancadas, o atuador não perde a cumplicidade em estado de atenção ou mesmo ajudando a criar a sonoplastia. A capacidade dessa vigília incidental, pendular, pode ser atribuída ao vínculo de Salvador, Osorio, Andrade e Gelli com a cultura do teatro de pesquisa em grupo. Não falta solidez a esse impulso de juventude que não está relacionado à idade, mas ao desejo diante de enigmas como os elencados por Dostoiévski.

Salvador faz parte da Companhia Teatro Balagan, assim como Kaletrianos. Osorio, da Boa Companhia de Teatro, de Campinas. Andrade, do Grupo Macunaíma de Teatro — Centro de Pesquisa Teatral. Gelli tem afinidades com os trabalhos da Companhia da Memória desde a formação do núcleo artístico, em 2007, também composto por Steinhauser. Ou seja, são formações esculpidas pela troca com encenadores-pedagogos como Maria Thais (Balagan), Verônica Fabrini (Boa), Antunes (CPT) e o próprio Cortez, que vem de imersões recentes em residências artísticas e de estudos em Moscou.

Alinhamentos a práticas investigativas continuadas corroboram um teatro que mais pergunta do que se conforma. No livro recém-lançado sobre os 15 anos de sua companhia, Antonio Salvador refletiu:

> *Quem é o ator narrador? Quem é o narrador? O ator, a personagem, a pessoa, o sujeito, a figura? O que ele narra? Que histórias? A dele, a dos outros? Alguns dizem que ele narra a verdade. Mas o que é a verdade? João Ubaldo Ribeiro, na epígrafe de seu romance Viva o povo brasileiro, diz que 'o segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias'. [...] A narrativa também é vontade de compreender — já que toda boa*

> *história carrega em si um paradoxo. As narrativas fazem, pois, parte dessa noite mítica, sem fim, povoada de silêncio e escuridão. Um silêncio que a palavra mito carrega, pois a própria raiz da palavra mito (mu, em sânscrito) também origina a palavra mudo. O mito seria, então, aquilo que silenciamos, e, para que exista — aqui mais um paradoxo —, é necessário narrá-lo.* (SALVADOR, 2014, sem página).

Os irmãos e *Os meninos* dão a ver os traços da personalidade de Aliócha, Ivan, Dmitri e Smierdiakóv, além do patriarca Fiódor Karamázov, do monge *stárietz* Zossima e da miserável família de Snierguirióv, para citar personagens emblemáticos, sem que os quatro atuadores tenham de se caracterizar, de forma propriamente dita, no revezamento dessas vozes, afixando apenas códigos de relance em gestos ou adereços como um chapéu ou uma bengala.

O caçula dos Snierguirióv, Iliúcha, e o dos Karamázov, Aliócha, representam a centelha daqueles que têm ou acreditam ter visões de um tempo melhor, ilhados pelo desencantamento. “Além de ver o indizível ou de cifrar o invisível, o visionário se depara com um indivisível: a visão excede o foco e os limites do ego (se se pode dizer assim), e o sujeito se vê tomado em suspensão, mas em incontrolável agitação” (WISNIK, 1988, p. 284). Diante do mar ora revolto ora contemplativo dessas páginas, o projeto *Karamázov* desliza a bom termo esquivando-se de julgar ou imprimir atualizações obcecadas. Assim como subiu o tema da paternidade para o título de sua segunda produção, *Nomes do pai* (2010), mas abdicando do uso de qualquer expressão verbal em dramaturgia das mais ousadas e genuínas de Luís Alberto de Abreu, a partir da junção de *Carta ao pai*, de Kafka, com *Carta a um jovem poeta*, de Rilke, dessa vez a premissa dos órfãos sem pátria, mãe, pai, saúde, educação e cultura não está pronunciada ao pé da letra, mas prenunciada por livres associações

irmanadas nas sintonias desses povos e países ditos economicamente emergentes, tão distantes e tão próximos em seus abismos e belezas.

Referências bibliográficas:

ABREU, Luis Alberto; INHAMUNS, Calixto. *Karamázov: Uma anedota suja*; *Karamázov: Os irmãos*; *Karamázov: Os meninos*. Dramaturgia do espetáculo *Karamázov*, 2014.

BEZERRA, Paulo. "Um romance-síntese". In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, volumes 1 e 2, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, volumes 1 e 2, 2012.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONÇALVES FILHO, Antonio. *Floriênski e a volta de um ensaio fundador*. In.: O Estado de S. Paulo, Caderno 2, p. D10, em 30/12/2012.

GUIMARÃES, Ruth. "Os caminhos de Dostoiévski". In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os melhores contos de F. Dostoiévski*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & cia.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Editora Perspectiva: Fapesp, 2003.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold*: 1911 a 1916. São Paulo: Editora Perspectiva: Fapesp, 2009.

SALVADOR, Antonio. “O narrador silencioso”. In: THAIS, Maria (org.). *Balagan: Companhia de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/poetica-da-perspectiva/

Valmir Santos é jornalista, crítico e pesquisador de teatro. Editor do site Teatrojornal — Leituras de Cena

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CRÍTICAS

De quem falam as biografias?

Crítica dos espetáculos *Chacrinha, o musical*, com direção de Andrucha Waddington e direção musical de Delia Fischer, e *S'imbora, o musical — A história de Wilson Simonal*, com direção de Pedro Brício e direção musical de Alexandre Elias

Autora: Mariana Barcelos

Resumo: O texto reflete sobre a abordagem biográfica no espetáculo teatral, a partir de dois recentes musicais encenados no Rio de Janeiro — *Chacrinha, o musical* e *S'imbora, o musical — A história de Wilson Simonal.* Questiona-se a padronização da narrativa biográfica e seus desdobramentos na construção da cena.

Palavras-chave: narrativa biográfica, biografia de artista, história, nome.

Abstract: The text reflects on the biographic approach in theatre, from two recent musicals premiered in Rio de Janeiro — *Chacrinha, o musical* and *S'imbora, o musical — A história de Wilson Simonal.* The intention is to bring into question the standardization of biographical narrative and its developments in the construction of the scene.

Keywords: biographical narrative, biography of artis, history, name.

> *"Falar de história de vida é pelo menos pressupor — e isso não é pouco — que a vida é uma história."*
>
> Pierre Bourdieu

As biografias não saem de cartaz no teatro. Também não deixam de ser publicadas, nem de virar filme. Às vezes, no mercado, a vida de um artista está ao mesmo tempo na livraria, no teatro e no cinema. Não só a vida de artistas, mas, aqui, vamos tratar apenas destes. Recentemente, podem ainda virar seriado de televisão. As biografias têm vidas próprias para além das vidas dos artistas.

Aparentemente tudo começa num único produto — o livro —, com um trabalho mais elaborado de um biógrafo que se dedicou à pesquisa e a transformar a vida de alguém em história, ou em narrativa biográfica. A biografia é uma escrita que pressupõe uma abordagem específica, mas, depois de pronta, já não há como negar que a vida de fulano "deu um livro". Algo como uma autorização de exportação para outras técnicas.

Ocorre que, às vezes, durante o espetáculo, cenas lembrem passagens dos livros, do filme, ou trechos do documentário — que podem ser uma gravação do momento real, que está disponível no Youtube. Um meio contamina o outro, e faz parecer, ocasionalmente, uma colagem pouco cuidada do que veio antes. E é muito fácil sair do teatro ouvindo comparações por parte dos espectadores que, já tendo tido acesso à biografia em outra forma, traçam suas hierarquias do mais bem-feito. A melhor biografia.

Esse comportamento é revelador de duas características. A primeira é que o público da peça de biografia, geralmente, acompanha / acompanhou o artista, e mesmo quando não se trata de fãs dele, a vida do sujeito não é

completamente desconhecida. Isto gera a segunda característica que é: a expectativa sobre um texto biográfico é diferente da dos demais. Ele deve se encaixar numa estrutura pré-determinada, que, para o espectador, até comporta algumas novidades, desde que conte o que já se sabe e mostre o que já foi visto, bem-feito. O "bem-feito", na biografia, funciona como uma reconstituição da cena original (como num inquérito policial).

Não podemos esquecer que a biografia também é memória. E no quesito a que compete atender às demandas saudosistas dos espectadores, uma caracterização impecável e um pot-pourri de músicas da época já gera satisfação. Mas a memória não pode ser apenas um desejo de rever o passado. É a partir daí que a biografia pode ser um problema. Para a historiadora Sabina Loriga (1998), a narrativa biográfica apresenta duas utopias. A mais óbvia é o que a autora chama de "utopia naturalista", que faz supor que uma biografia dá conta de narrar a vida real de um sujeito — dando a entender que se trata de um gênero não suscetível de verificação. A outra utopia, que nos interessa mais, é chamada de "representatividade biográfica", que trata um sujeito biografado como um "indivíduo representativo" de uma categoria (o jornalista, a dona de casa, o policial). Ao desenvolver esta utopia, Loriga explicita que a representatividade biográfica induz a narrativa biográfica a uma escrita genérica, na qual se pode encaixar uma categoria inteira.

> Trata-se de uma opção importante, a qual visa a integrar o estudo biográfico a uma perspectiva pautada na generalização, que se traduz, todavia, em uma busca de experiências medianas: o historiador escolhe os traços mais comuns de uma história de vida (...). (LORIGA, 1998, p. 28).

Eis, então, a nossa categoria: o artista. Numa narrativa biográfica generalista, não importando a expressão artística em que se apresenta, o artista passa,

com alguma alteração na ordem, pelas seguintes fases: a infância; a ascensão / sucesso; a crise; a redenção; e a morte. A constituição dessa estrutura rapsódica inviabiliza a lógica naturalista, como também deixa esse rastro de que as vidas dos artistas se espelham infinitamente. E de que as peças biográficas estão falando de qualquer um.

Chacrinha, o musical, por exemplo, é divido em dois atos, que ao todo dão aproximadamente três horas de espetáculo. O primeiro ato traz Abelardo Barbosa criança — "Abelardinho" — dividindo o papel de narrador da sua própria história com a figura de um contador de história / palhaço / repentista que era sua inspiração de infância. Pernambucano, Abelardinho já sabia o que queria ser quando crescesse (porque os artistas normalmente já sabem o que querem ser desde criança, segundo as biografias).

Sobre esta etapa da narrativa biográfica, Bourdieu (1996) chama atenção para a construção de um "projeto original". A biografia alimenta a visão de que a vida do artista não poderia ser outra, e é no período da infância que se comprovam as habilidades que justificam o sucesso depois. Abelardinho "sempre" foi extrovertido, "sempre quis cantar e ter um programa da rádio", "desde pequeno era conhecido pela vizinhança", "já na infância, com humor, ajudava o pai no atendimento dos clientes do comércio", enfim, vida e obra que convergem.

Palco nu, com grandes painéis de xilogravuras que se alternam com o passar dos anos do menino, e alguns praticáveis móveis que representam espaços pequenos como o quarto, a lojinha, a residência universitária, etc. Neste ato, o cenário de Gringo Cardia apresenta uma precariedade proposital em relação ao segundo ato, que começa na fase do sucesso, dos grandes programas de televisão. Durante a maior parte da infância, Aberlado não teve uma vida pobre, mas nada pode ser maior do que o que virá depois. O sucesso é o

auge. Daí, em contraposição, esse Pernambuco que é xilogravura e palheta terrosa de cores (“sempre”), palco vazio. A exceção são os figurinos de Claudia Kopke, já que quando não são os personagens corriqueiros da vida de Abelardinho, os demais atores compõem os personagens da imaginação folclórica da criança. Fadas, noiva, animais, etc., são os figurinos com maior destaque de criação, porque não mimetizam algo já visto (como todo o segundo ato) e não são banalizados como os demais (pai, mãe, amigo, cliente, etc.). A imaginação de Abelardo “sempre” foi maravilhosa.

Como transição para o segundo ato, a última cena antes do intervalo dá uma ideia do que está por vir. Atrás da figura do Aberladinho jovem-adulto, surge o velho que brilha num blazer de paetês vermelhos, cabelos brancos enrolados até as orelhas, óculos, andar lento, buzina, cartola e voz rouca. Abelardo cantarola “roda, roda, roda e avisa...”, a plateia continua sozinha no teatro João Caetano lotado. O ator é Stepan Nercessian, mas parece um holograma, razão óbvia de comoção do público. Stepan é o ator que faz o contador de história que Abelardinho queria ser quando crescesse. Por esta metáfora, o diretor consegue cumprir o “projeto original”, Abelardinho se torna o que “sempre” quis ser.

A vida de Chacrinha contada no palco segue uma narrativa cronológica, que aproxima a biografia da história, e dá a entender que a vida pode ser lida como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos, como nos relatos históricos, com significado e direção. Para Bourdieu, entretanto, o real (da vida real) é descontínuo. Mas a biografia abandona o real, pois se apega à demanda por coerência e à necessidade de que os fatos façam sentido na totalidade da vida narrada. Esse sentido deve atender não somente ao eu-Chacrinha, como também ao eu-artista, uma categoria que precisa ser honrada a partir de uma história unificadora de “eus”. O público (leitor ou não) tende “a

identificar a normalidade como identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível à maneira de uma história bem construída (...).” (BOURDIEU, 1996, p. 186).

Previsivelmente, o segundo ato começa. Grandioso, no que diz respeito aos cenários dos programas que Chacrinha apresentou; detalhista, quanto aos figurinos do personagem principal e das figuras famosas dos programas. As chacretes, por exemplo, além dos figurinos-réplicas, apresentam-se para o público, descendo até os corredores da plateia, com uma intimidade de pessoas que se conhecessem há anos, fazendo poses para as fotos. O segundo ato pode ser fotografado, é um show de auditório, os celulares não saem das mãos das pessoas sedentas por capturar uma imagem-memória. É uma biografia *revival*. Episódios conhecidos de quadros famosos dos programas se alternam no ritmo dos pot-pourri das músicas-do-ano. “Era assim mesmo”. Sucesso. A narrativa biográfica se constrói numa justaposição de episódios e músicas que deixa a estrutura dramatúrgica um tanto a mercê do excesso de momentos. Quando a fase da “decadência” surge, começa feito um corte, “de repente” lembra-se que Chacrinha foi muito criticado, chamado de louco, burro, etc., que seu programa era decadente. Chacrinha vai para o analista entender quem é Chacrinha, quem é Abelardo. Essa entrada brusca (e literal) da psicologia na história, para uma dramaturgia que não se apropriou da narrativa até então, contribui para a impressão de um movimento (dramatúrgico) forjado de declínio.

Depois do auge, o artista tem que passar por um sacrifício. A narrativa biográfica quer provar o sentido da existência do biografado. O artista tem que provar o tempo inteiro porque é o que é. Uma ambiguidade nasce a partir do enaltecimento das capacidades criadoras dos artistas: ao mesmo tempo em que é um elogio à marca que o indivíduo deixa, por outro lado aproxima a

imagem do artista à de um herói ou à de um ser divino. A dramaturgia vira reverência e perde com isso qualidades próprias de sua escritura.

Wilson Simonal também estava com sua biografia apresentada em um espetáculo musical. Do outro lado da Praça Tiradentes, no teatro Carlos Gomes, o público também lotava a plateia. Faz alguns anos que o repertório de Simonal voltou a tocar nas festas e, talvez, isso possa ter contribuído para uma plateia de idade mais mista. Porém, Simonal, diferente de Chacrinha, teve um período de sua vida não tão exposto. Nos seus últimos anos, Simonal era como que um artista desaparecido, que sumira dos holofotes. Para o público, trata-se de uma parte que o relato biográfico poderia desvendar.

A vida real de Simonal desvia do que se pressupõe da sequência biográfica. Ela demandaria outro empenho dramatúrgico, a começar, aceitando que, para Simonal, sua carreira, em vida, acabou. Simonal para na decadência. Não tem redenção, não tem pós-crise. É um problema para o que se espera do relato biográfico de artista, e a opção feita por Nelson Motta e Patrícia Andrade, que assinam o texto, para o final desta história de vida, apenas corrobora com o pensamento de que a biografia cria heróis e redime os humanos. Depois de morto, Simonal percebe em seu bolso, no céu, um documento “oficial” que o inocenta do crime do qual era acusado. Por quê?

O espetáculo *S’imbora, o musical* tem dois atos, o primeiro já é a fase de sucesso, e o segundo, os anos de constante decadência. A parte da infância foi poupada como encenação, virou apenas uma fala rápida dita por Simonal num momento de reflexão, com a passagem de um menino que caminha de um lado ao outro do palco. Da infância pobre até virar o “primeiro negro pop star do Brasil sem cantar apenas sambas” — poucos minutos. A vida de Simonal apresentava algo mais sério para ser resolvido, que não poderia ser um corte para inserção de psicologismos repentinos. Existia um fato, um

acontecimento, que não é engraçado, que não transforma o artista numa figura exótica, que não o torna digno de pena.

Quando a primeira cena do espetáculo começa num ambiente escuro e aparentemente escondido, com Simonal tentando justificar um documento que foi assinado por ele mesmo, "sem ler", a primeira leitura da cena parece dizer que o artista não será poupado, biograficamente. Porque, apesar de acusado pela polícia, é o próprio Simonal que monta sua armadilha. Nessa história, é difícil convergir vida e obra: como que se justifica que um *showman*, apresentador e cantor versátil, com um público de programas como os de Chacrinha, tenha mandado amigos da polícia "darem um susto" no próprio contador? E que, para isso, ainda assinara um documento no qual admitia ter contribuído com a ditadura entregando artistas subversivos? Quando foi que o "projeto original" de Simonal saiu dos trilhos?

"A vida real é descontínua". Mas quando o projeto insiste em fazer a biografia justificar a obra, num caso como este, só resta redimir o artista. Isso logo numa história que tinha tudo para subverter o padrão biográfico. De quem falam, afinal, as biografias?

Sobe a translúcida tela que separa o obscuro escritório policial da primeira cena, no proscênio, e revela-se o cenário de todo o espetáculo: um outro palco (um andar acima), ao qual se chega através de degraus que podem estar iluminados. O cenário de Hélio Eichbauer para a representação da biografia de um artista é... um palco. Durante todo o tempo apenas um palco, e eventualmente projeções. Fora o encontro com a polícia, todo o resto da vida de Simonal é encenado ali, residências (de luxo), palcos de bares, palcos de programas, o Maracanãzinho, etc. As cores dos degraus e do palco são em tons de cinza e, apesar de ser uma estrutura grande, quando não iluminada, fica neutra, tornando-se uma presença constante, mas que não se sobrepõe ao

artista. No primeiro ato, todos os palcos estão abertos para o cantor; no segundo, ele tenta em vão se manter em cima; depois, tenta subir; e então aceita, por fim, da plateia, assistir aos filhos. Final da descida.

Os figurinos de Marília Carneiro, diferentemente do que acontece em boa parte dos figurinos em *Chacrinha...*, não precisam ser réplicas (o público não espera por isso), no máximo eles fazem alusões a alguns figurinos de shows e programas, que representam décadas específicas do final do século XX, mas não imitam. O ator, então, não fica preso a uma demanda de interpretação que é ser a "reconstituição" do original.

Ícaro Silva constrói um Simonal com malemolência, "pilantragem", com movimentos de corpo que até lembram o artista, mas o foco não está em um tipo mais rasteiro de imitação. Por exemplo, ele não tem os traços de Simonal, o que é comum nas montagens biográficas e, às vezes, até um pré-requisito para o ator poder protagonizá-las. É bom lembrar também que, em espetáculos assim, não são os biografados os únicos personagens famosos. Em *S'imbora*..., além de Simonal, temos Carlos Imperial, Eduardo Araújo, Miele, Roberto Bôscoli, e tantas outras figuras que faziam parte do ciclo social desses artistas. Os produtores estão presentes em muitos espetáculos: Boni, por exemplo, está tanto em *Chacrinha* quanto em *S'imbora*, e de forma muito marcante. Por isso, seria interessante pensar por que, apesar de conhecidos, a interpretação dos protagonistas apresenta um rigor superior à dos demais personagens. E quando se assume um tom satírico (como acontece mais enfaticamente em *Chacrinha*) com os personagens famosos que aparecem pontualmente, como Roberto Carlos, Elis Regina, Elke Maravilha, Ritchie, Caetano Veloso, Dercy, etc., a sátira se transforma quase que em um deboche, de um jeito que dá a impressão de o personagem surgir para cumprir uma cota de figuras das épocas.

Uma brincadeira de cena sem importância. O que está em jogo, entretanto, é o uso público do passado, conhecido e vivido por muitos (da plateia inclusive), para a construção de um tempo histórico que é biográfico, mas que se descola do real. Como algo que é reconstruído, a partir de experiências pessoais editadas, pode ser natural? Se nem mesmo à vida do artista que morre em decadência é permitido terminar dessa forma? Ali o indivíduo deixa de ser um particular para ser uma média, não agindo sequer sobre o curso do relato da sua própria vida. Submissos aos biógrafos, aos produtores, aos diretores, à família, ou ainda, por outro lado, submissos a si mesmos, se pensarmos nos artistas vivos (ideólogos de si), que decidem quais experiências poderão ou não compor suas biografias. Submissos, antes de tudo, à ideia biográfica de artista mais comum do seu tempo.

Segundo Bourdieu, os fatos são movimentados apenas para dar coerência e sentido à história de vida mesmo que artificialmente, e, seguindo este pensamento, para Loriga, o sentido está atrelado ao universo coletivo no qual o indivíduo se insere — o dos artistas. Todavia, o biografado precisa de um ponto fixo que sustente toda a edição em torno da sua história de vida. Para Bourdieu, esse ponto é o nome. O nome é o que permanece fixo, socialmente, enquanto tudo se desloca. O nome é a própria história, quase sempre o título, no mínimo está no subtítulo, dos espetáculos.

O nome é mais forte que a história, porque impõe arbitrariamente uma identidade social. Quando Chacrinha entra em crise, ele não sabe mais definir quem é Chacrinha, quem é Abelardo, e a resposta que se dá é que ele não pode não ser Chacrinha, no mínimo ele tem que ser os dois. Quando Simonal diz que assinou o documento sem ler, este argumento não interessa, porque o nome dele está no papel — a assinatura vale mais do que a voz. A biografia

talvez fale da história dos nomes, não dos indivíduos. Só um ponto fixo como o nome pode suportar a coerência e o sentido permanentes.

> Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, curriculum vitae, biografia oficial, bem como a filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios oficiais das investigações oficiais — cujo limite é a investigação judiciária ou policial —, afastando-se ao mesmo tempo das trocas íntimas entre familiares e da lógica da confidência que prevalece nesses mercados protegidos. (BOURDIEU, 1996, p. 188).

A biografia vende a ideia de uma obra que preserva a memória de um indivíduo dotado de qualidades muito especiais e únicas, mas faz isso anulando o íntimo descontínuo em favor do oficial generalista.

> Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um 'sujeito' cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 1996, p. 190).

Pensar no espetáculo biográfico (musicado ou não), sem questionar o lugar já consolidado da forma do relato biográfico, é repetir biografias no teatro tal como transformar histórias de vida em qualquer uma. "Qual artista ainda não teve uma biografia teatralizada?": seria esta uma pergunta de produtores? Ou de biógrafos que visualizam um mercado de anos de desdobramentos dos seus livros? Tem muito público? Dá dinheiro? A biografia é uma franquia?

Se a biografia tem para si um "projeto original", desviar-se dele pode ser o caminho para uma narrativa descontínua sobre um indivíduo que não repete outros, que não é coerente, cuja história não faça sentido, que não precise de redenção (nem de homenagem), e que possa, com o passar do tempo, até ser esquecido. Os nomes, contudo, esses permanecerão sempre fixos.

Referências bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão bibliográfica". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-191.

LORIGA, Sabina. "A biografia como problema". In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas*: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 225-250.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/de-quem-falam-as-biografias/

Mariana Barcelos é atriz, teórica do teatro formada pela UNIRIO e graduanda de Ciências Sociais pela UFRJ.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CRÍTICAS

A propósito de nós mesmos

Crítica da peça *Stereo Franz*, obra inspirada em *Woyzeck* de Büchner, da [pH2]: estado de teatro (SP)

Autora: Natalia Nolli Sasso

Resumo: O presente artigo propõe pensar a interface entre escolhas estéticas e políticas no interior de percursos criativos, a partir de comentários sobre a peça *Stereo Franz*, do grupo paulistano [pH2]: estado de teatro. Parte-se da análise do conjunto de referências anteriores e também próprias deste processo de criação, para buscar pistas acerca da relação entre a trajetória do coletivo em questão e a realização cênica de sua mais recente obra, entendendo esta última como uma etapa ou continuidade da primeira.

Palavras-chave: [pH2]: estado de teatro, Georg Büchner, dramaturgia de cena, material de criação, percurso criativo.

Abstract: This article proposes an investigation over the possible interface between aesthetic and political choices within creative paths, from comments on *Stereo Franz*, the more recent play of São Paulo group [pH2]: estado de teatro. It starts with the analyses of a set of previous references and then focusing the creation process on its own, to seek clues about the relation between the trajectory of this collective in question and the scenic realization on their most recent work. The intention is to understand this theatre play as a kind of step, or a continuation of the former path.

Keywords: [pH2]: estado de teatro, Georg Büchner, scenic dramaturgy, material of creation, creation trajectory / path.

Patrocínio:

Segundo dados do senso colhido pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 1976, os brasileiros possuíam 136 cores diferentes (algumas bastante curiosas: lilás, azul marinho, queimado de praia, entre outras). Quando questionados sobre raça e cor, descreveram-se usando como referência cores não usuais quando se pensa em aparência e etnia, dizendo-se ser de muitos modos. Esse conjunto significativo de dados sobre como brasileiros se viam e declaravam a própria cor, quando respondendo a uma pesquisa pública que pretendia identificar a população brasileira de então, serviu como material de inspiração para a artista plástica Adriana Varejão criar uma série que inclui uma caixa de tintas (contendo um jogo de bisnagas com colorações manipuladas para se aproximarem da gama de cores declaradas ao IBGE) e intervenções cromáticas sobre retratos em telas. A tal série, *Polvo,* data de 2013.

A artista teve acesso à pesquisa de 1976 em 1990. E tanto o resultado quanto o processo de criação da série — que são parte ou capítulo de continuidade em longo percurso artístico dedicado a cruzar questões identitárias com investigação de materiais remanescentes do artesanato brasileiro e de pigmentos diversos — dizem, segundo a própria criadora, que cor, antes de categoria racial, é relação[1]. Relação que passa por modos de construção e enunciação acerca da identidade. O Brasil multicolorido da década de setenta deixa de ser um quadro estatístico com finalidade única de pesquisa sociológica e, nesse caso, torna-se ponto de partida para o gesto criativo de Varejão.

Diferentemente do que propõe Pierce (apud SALLES, p. 137, 2011), a partir de seus estudos semióticos, ao afirmar o real como contrário ao ficcional, fruto de acordo estabelecido ou convenção criada para/por um grupo de vários

[1] Adriana Varejão em entrevista à revista Arte!Brasileiros, edição n. 23. São Paulo, 2014.

indivíduos a respeito das características acerca de algo — os dados organizados pelo IBGE podem ser associados à ideia de um real também literário, em grande medida ficcional, portanto. Nesse caso específico aqui exposto, pessoas que se dizem lilases estão utilizando figuras de linguagem para descreverem como se identificam, e para responder a uma questão posta como objetiva: qual a sua cor? Os modos e termos de dizer compõem afirmações que oscilam entre o real (cor, etnia) e o fictício (descrições que exigem substantivos ou adjetivos para completar a ideia de uma cor, que, a princípio, não é conhecida como própria da tez humana). Dessa ambígua relação entre como sou, de fato, e como afirmo ser, na linguagem, emerge o núcleo real-ficcional sobre o qual Adriana Varejão irá se debruçar no percurso criativo que resulta em *Polvo*.

Fonte primordial de informação e material assimilado ao seu processo de criação, a pesquisa de 1976 permanece, mesmo após mais de duas décadas, como fonte motivadora para uma obra que percorreu vários países da Europa, e foi exposta no Brasil nessa presente década (2013).

Faço essa introdução para chegar em Georg Büchner: o escritor alemão se inspirou na biografia de um jovem assassino, Johann Christian Woyzeck, contemporâneo seu, para escrever a peça teatral *Woyzeck.* A morte precoce (aos 23 anos, em 1836) interrompeu a escrita do texto que, só conhecemos tal qual porque houve intervenção de outras mãos, coautores da obra, responsáveis por edição e publicação póstumas quatro décadas depois (em 1879, provavelmente).

Büchner tomou como base para a criação do texto teatral um material biográfico, ou narrativas construídas acerca deste (pode-se pensar que o contato do escritor com a biografia se deu por meio de relatos colhidos, fontes indiretas de conhecimento). Escreveu sua obra prima e endereçou, muito

provavelmente de modo involuntário, aos leitores situados para além de seu próprio tempo.

Antes, ou em relação com o material biográfico original, questões pertinentes ao seu tempo e entorno social o inspiraram. Dizendo de outro modo: a história real de um jovem assassino, Johann Christian, inspira traços do protagonista e a fábula e serviu como núcleo de inspiração, como ponto de partida para *Woyzeck*. Mas, essa mesma biografia e seus dados constituintes imersos em um contexto social, em meio às repercussões da época, receberam influências de um contexto artístico e literário: o romantismo alemão. Portanto, o romantismo como movimento com tendências próprias, algumas presentes no texto final, o que mostra que *Woyzeck* é criado por um autor engajado a essa matriz estética e filosófica.

E *Woyzeck* vem à tona após a morte de seu autor para contar a história do jovem Franz, trabalhador de classe baixa, bastante oprimido tanto profissional quanto socialmente dentro da pequena comunidade em que vive. Conhecemos essa fábula (real e ficcional, ao mesmo tempo) sob a perspectiva de um escritor romântico (e visionário para seu tempo, ao criar uma narrativa que anuncia traços de um movimento literário característico do século seguinte, o naturalismo).

Franz é um protagonista que, movido por ciúme e confusão mental, comete um crime atroz contra sua companheira, Marie. O personagem se sente alienado em e por um conjunto social, sabe-se cindido entre argumentos dotados de razão e por ondas torpes de emoções, tomado por sentimentos que não consegue definir, inquietações que não pode identificar claramente. Um homem impotente, frágil diante das próprias angústias, e incapaz de se desvencilhar de tal máquina social destruidora, ou de destruir seus vínculos profundos com esta. E, tomado por ciúmes e passionalidade diante de possível

traição amorosa, destrói a pessoa amada. Ao invés de agir direta e concretamente contra aquilo que o agride profundamente, o anti-herói romântico se aniquila, encerra qualquer possibilidade de futuro para si, ao matar Marie; tanto por cometer crime passível de punição quanto por matar a fonte legítima de seu afeto e desejo. A antecipação de traços psicológicos contraditórios e a não idealização romântica são vetores decisivos para a motivação do crime cometido por Franz e marcam o desencadeamento e desfecho da fábula – e fielmente se relaciona com os desfechos da narrativa biográfica original.

Woyzeck é uma ficção à altura das emergentes questões de seu tempo e ainda antecipadora de traços psicológicos, estruturas narrativas e fabulares próprias de um século que seu autor não viveu para conhecer. Vanguarda, no sentido descrito por Umberto Eco, tomando-se a mesma reflexão usada por esse pesquisador, quando escreve a respeito da música atonal, em meados do século passado:

> Aqui cabe a pergunta: este universo de relações humanas que o universo tonal reafirma, este universo tranquilo e ordenado, que estávamos acostumados a considerar, é ainda o mesmo no qual vivemos? Não, aquele em que vivemos é o herdeiro deste, e é um universo em crise. Está em crise porque à ordem das palavras não corresponde mais uma ordem das coisas (articulam-se ainda as palavras segundo a ordem tradicional, enquanto que a ciência nos incita a ver as coisas dispostas conforme outras ordens, ou até mesmo segundo a desordem e a descontinuidade); está em crise porque a definição dos sentimentos não corresponde à sua efetiva realidade, seja nas expressões estereotipadas em que se esclerosou, seja em suas próprias formulações éticas; porque a linguagem reproduz uma estrutura dos fenômenos que não é mais aquela com que os fenômenos se apresentam nas descrições operativas que fornecemos delas; porque as regras de convivência social

> são regidas por normas que não retratam de modo algum o desequilíbrio de tais relações.
>
> Então, o mundo está muito longe de ser como desejaria reproduzi-lo o sistema de linguagem que, justamente, é recusado pelo artista de 'vanguarda'; pois acha-se cindido e deslocado, desapossado das coordenadas da velha ordem, tal como está despojado das coordenadas canônicas o sistema de linguagem que o artista adota. (ECO, 1968, p. 252-253).

Voltando à *Woyzeck*, de Büchner, seu confuso Franz compara, à beleza de Marie, o pecado mortal. A peça fala de um homem perdido entre seus impulsos selvagens e noções cristãs acerca da moral. Representante do indivíduo em crise de seu século, desencantado diante da perspectiva racionalista à época em voga no âmbito científico e filosófico de toda Europa ocidental — o personagem central e a peça como um todo carregam aspectos das crises emergentes de um tempo e de um momento histórico particulares. Traz à cena a figura de Marie, um duplo oposto do protagonista: misto de mãe dedicada, amante volúvel, e mulher disposta a ultrapassar as linhas opressoras de sua condição social (classe baixa, mulher) usando dos raros meios dos quais dispõe para tal. E Marie, igualmente oprimida, mas decidida a mover-se para fora da condição miserável em que se situa, assim o faz traindo seu par, e sobrepondo a qualquer sentimentalismo a vontade irrefreável de mudança, mudança que também pouco sabe nomear, e que quer para si. Seu gesto não gera senão a própria morte, o encerramento de todo projeto ou desejo idealizado. Mas há que se considerar o intento, o movimento esboçado por essa personagem antes de seu fim trágico.

Compromissado com as questões sociopolíticas e estéticas nas quais estava inteiramente inserido, Büchner escreveu na pertinência de inquietações

latentes, e talvez não tenha sequer sonhado planos de conversar, séculos depois, com criadores e pensadores do mundo ocidental.

Entretanto, valendo-se desse material literário legado por Büchner como referência nuclear — material esse sobrevivente às mudanças vividas por quase dois séculos transcorridos em um mundo ocidental colapsado; palco da derrocada de certezas históricas e da própria noção de humanidade, em meio a guerras, faxinas étnicas, catástrofes de pequena, média e larga escala seguidas — o coletivo paulistano [ph2]: estado de teatro aproximou-se de questões do nosso aqui e agora, e também da noção de geracionalidade — seu atual objeto de estudos e experimentos.

Criado em 2007, o grupo [pH2] dedica-se ao teatro que busca interface com materiais originários da filosofia, da pedagogia e do cinema. Trabalham em processos colaborativos de criação, com rodízio de seus integrantes em funções diferentes a cada novo trabalho. Essa característica bastante peculiar ao grupo é incomum no cenário teatral paulistano, e aponta para um modelo menos hierarquizado de criação e de produção, evitando excessiva especialização e segmentação dos integrantes em funções. As peças do grupo trazem à cena a concretização desses processos pautados no imbricamento entre áreas do conhecimento e campos de atuação, e dos materiais diversos usados para criação.

Até 2012, todas as experiências se voltaram a pensar o trágico no interior da contemporaneidade, resultando na trilogia de espetáculos: *Manter em local seco e arejado* (2009), *Mantenha Fora do alcance de crianças* (2011) e *Átridas* (2012), respectivamente.

Conforme informações encontradas no site do grupo:

> Desde sua origem, o [pH2] compreende a criação teatral como uma possibilidade de atuação política e, assim, pauta suas ações na construção de uma estética e pesquisa originais que vá em direção a públicos e olhares distintos.
>
> (…) Com isso, além da trilogia, no final de 2012, produziu sua primeira publicação: o dossiê Diálogo com o trágico. Esta publicação traz respostas de diversos pensadores e artistas brasileiros à pergunta que deu origem à pesquisa do grupo.
>
> Encerrando sua pesquisa sobre a tragédia em 2012, iniciou novas investigações culminando na criação do espetáculo Stereo Franz. Espetáculo que foi criado a partir da obra dramatúrgica de Georg Büchner, configura-se como um divisor de águas para o grupo em direção ao seu novo projeto de pesquisa: investigar a temática da geração, propondo a pesquisa cênica 'Que hacíamos em 1985'. (Disponível em: http://www.ph2estadodeteatro.com. Acesso em 2015).

Stereo Franz inicia, assim, a nova etapa de criação do grupo, e vale-se de um conjunto híbrido de referências usado como ponto de partida e também base para questionamentos políticos da contemporaneidade. A ideia de sermos nós hoje constituídos de uma matriz neorromântica — num contexto política e culturalmente complexo ao extremo (cujo nível de complexidade dialoga diretamente com o contexto vivido por Büchner) — são peças desse conjunto ou formulação da qual o grupo parte. E, eis outro elemento importante, essa formulação como ambiente cultural para pensar a formação e a vivência de toda uma geração. Nesse imbricamento de matérias, referências e formulação inicia *Stero Franz*.

Muito antes de a entrada do público acontecer no espaço cênico — e este lembra uma taberna, que encontramos na chegada ao som de um trio musical performático, *Sturm und Drang* (nome da banda alude ao movimento literário pré-romântico, na Alemanha), formado pelos atores e também músicos do grupo: Beatriz Limongelli, Cainã Vidor e Bruno Caetano — a peça começa na busca por dar corpo cênico a hipóteses e questões sobre nós, agora viventes, política e socialmente ativos. Gesto criativo que busca pistas e contornos para criar um núcleo dramatúrgico a propósito de nós mesmos.

Não é Woyzeck quem diz em cena; é aquilo que Büchner empresta para ser dito agora, com entonação, fluxo e vocabulário desse presente. A palavra usada em cena é de autoria da dramaturga Nicole Oliveira em colaboração com os atores e a direção, de Paola Lopes. E, assim, a palavra é gerada sintática e socialmente em uma geração, em seus modos de falar sobre si e sobre o mundo, assumindo a difícil tarefa de dizer-nos enquanto na iminência e no trânsito de acontecimentos, com angústias frente às catástrofes de pequena e larga escalas desse tempo; fazendo vir à fala o ímpeto do momento e as dúvidas de quem está implicado naquilo que tenta dizer. Com torpeza e também no movimento vertiginoso de quem se sente no olho do furacão, com sentimentos confusos e ideias incipientes, Franz e Marie, e também os demais personagens, falam de si, dos outros e desse agora.

Nesse gesto, a proposição de deixar menos turva a visão política sobre nós, ao tentar evidenciar traços perversos presentes em macro e microestruturas do poder: mecanismos coercitivos identificáveis nas falas e nos afetos, introjetados nos meandros das relações de trabalho até os vínculos ditos amorosos.

Stereo Franz parte de muitos pontos para gesticular nessa direção, com vontade de participar ativamente do que pensamos hoje, contribuindo com sua

obra teatral para a tarefa de construção de um corpo identitário a partir de questões ao redor dos atos de fala, de escuta e de nossos afetos (o "Stereo" presente no título como menção ao acontecimento ruidoso de se processar fala e escuta simultaneamente, ou como caráter precário do intento comunicativo de Franz — essa figura humana acuada entre a vontade de saber e de se dizer, e em igual medida incapaz de completar essa operação de inventariar-se como indivíduo autônomo).

A partir deste ponto, torna-se possível o encontro entre essa obra teatral, a peça literária de Büchner e a série de Adriana Varejão.

Como Adriana Varejão, o grupo paulistano ensaia a compreensão de um agora atravessado por eixos de acontecimentos e por vetores de pensamentos que atuam como ruídos, interferências sonoras que duelam com intenções de clareza, e não constam em paletas de discursos e de certezas históricas por nós já formuladas, e que requerem pensarmos nossa constituição humana por meio do jogo entre multifacetárias relações envolvendo poder e afeto.

No texto do programa criado para a temporada paulistana, trecho bastante esclarecedor sobre esse aspecto estéreo da peça (e estéril, do humano):

> (...) Pensando na atualidade do texto e na maneira como Büchner estrutura o discurso das figuras — aqueles que dominam a linguagem pouco tem o que dizer, enquanto aqueles que precisavam ser ouvidos não encontram meios de falar — a criação se deu a partir da ideia de uma tragédia da língua, em seu sentido discursivo e físico, na palavra e na matéria. Um pouco como Georg Steiner analisa a peça em seu estudo A morte da Tragédia:
>
> 'A angústia de Woyzeck engatinha na superfície da fala e aí é arrastada de alguma forma, irrompem somente clarões nervosos, estridentes.'

E o gesto para tal percurso de pesquisa e de criação passa por referências da literatura e da filosofia do século XIX; da música e da poesia brasileira tropicalista (ou de um tropicalismo mais à borda, com referências e repertórios de Wally Salomão, Jards Macalé, em meio a composições de Caetano Veloso); de filmes mais ou menos recentes, como *Attemberg* (de Athina Rachel Tsangari, Grécia, 2010) e *Gummo* (de Harmony Korine, Austrália, 1997).

Stereo Franz estreou na Alemanha, na cidade de Giessen, durante o Festival Büchner International, em 2013 — evento comemorativo do centenário do autor de *Woyzeck*. Em 2014 esteve na programação do Festival Mirada (SESC Santos), e cumpriu sua primeira temporada em janeiro e fevereiro deste 2015, no SESC Santo Amaro, em São Paulo.

Entre a data de sua estreia até o final da temporada paulistana (mais de um ano e meio), tive várias oportunidades para conversar com integrantes do [pH2], e também acesso ao projeto original (com proposição de encenação e realização), ao vídeo de registro do processo aberto ao público realizado na USP, e pude assistir igualmente a duas apresentações no SESC Santo Amaro. Também, em meio a esse período, o mesmo coletivo participou do projeto *perfomáticos_inquietos_radicais*, ocasião em que houve debate sobre seus processos de criação e sobre aspectos da presença da performatividade nesses percursos — sobre os quais há artigo publicado na edição anterior desta Questão de Crítica[2]. Além disso, pude trocar mensagens e questões por escrito com a autora do texto.

A partir desse vasto material de análise, evidências de que o diálogo estabelecido por [pH2] com a obra alemã se dá mais em relação às características dos personagens apresentados na trama original, e nas

[2] Ver edição de dezembro de 2014 da Revista Questão de Crítica.

contradições e paixões presentes nas relações entre eles, do que naquilo que podemos chamar de estrutura literária ou dramaturgia textual. Até porque, nada textocêntrica, a peça em questão articula ao texto e à performance dos atores a exibição de vídeos previamente produzidos (por Renato Sircili, com o ator Rodrigo Batista; e esse último atua como *Franz*); a captação e exibição feitas em tempo real em câmera de mão e monitores de vídeo espalhados pelo cenário (cenário criado por sua diretora), feitas por um dos personagens (*Ethan*, por Daniel Mazzarolo); repertório e performance musical do trio *Sturm und Drang* (parte e braço musical do coletivo teatral); além do som de Cainã Vidor e Diego Caldas, e luz de Luana Gouveia. Todas essas articulações geram camadas que compõem uma dramaturgia de cena ruidosa.

O espaço cênico é dividido em dois espaços com ações simultâneas e integradas (bar / taberna e uma área externa — vista pelo público por meio da transparência de uma parede de vidro, que separa a área interna da sala cênica do SESC Santo Amaro, de um vão, e de uma área descoberta, que atua na peça como uma rua, onde parte das ações da peça se desenvolvem). Aliás, a divisão do espaço cênico em dois ambientes separados por um vão, ao assistirmos, gera a sensação da separação não somente física, entre parte dos acontecimentos, elenco e público, como também simbólica. A arquitetura proporciona a expansão, ou a sensação de intensificação da distância entre personagens e ações, quase que criando dimensões apartadas, realidades cênicas em mundos paralelos. É a transparência do vidro que sugere a interligação e também a cisão entre esses "mundos" e reforça o ruído de comunicação entre eles e seus personagens.

Por um lado, a peça marca a descontinuidade ou o rompimento do grupo com uma linha na trajetória de pesquisa relacionada à tragédia, com o modelo trágico. A tragédia explode nesse novo espetáculo, e não seria modelo

suficiente para abarcar diálogos, interfaces e opções de dramaturgia. Por outro lado, a intencionalidade de se atravessar por questões geracionais e políticas da atualidade durante o percurso criativo está expressa na mesma medida em interesses novos declarados pelo grupo, e na realização cênica de uma estrutura teatral que é misto de épico e performance, com pluralidade de camadas dramatúrgicas, narrativas estilhaçadas, ambientes espaço-temporais diversos. São essas pistas para uma experiência com *Stereo* em função da cena, e com ênfase no percurso que leva até ela.

Em ensaio sobre estética e política, o filósofo Jacques Rancière escreve acerca dos limites do modelo trágico para assuntar sobre política na contemporaneidade:

> (...) A política aí se representa como relação entre a cena e a sala, significação do corpo do ator, jogos de proximidade ou da distância. (…) Assim, por um lado, essas formas aparecem como portadoras de figuras de comunidade iguais a elas mesmas em contextos muito diferentes. Mas, inversamente, elas são passíveis de remissão a paradigmas políticos contraditórios. Tomemos o exemplo da cena trágica. Para Platão, ela é portadora da síndrome democrática ao mesmo tempo que do poder da ilusão. Isolando a mímesis em seu espaço próprio, e circunscrevendo a tragédia em uma lógica de gêneros, Aristóteles, mesmo que não se tenha proposto a isso, redefine sua politicidade. E, no sistema clássico de representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar. (RANCIÈRE, 2009, p. 24-25).

Em *Stereo Franz* o humano, a fala, o mundo e a órbita política não estão em ordem, hierarquizados e organizados de modo a entreverem eixos bem definidos sobre os quais se possa erguer discursos e ações. Predominam as

sensações de ruído, de caos, de incomunicabilidade entre personagens, pensamentos e ações destes. Há uma desarticulação da ideia de hierarquia, para compor uma espécie de sinfonia de muitas vozes e vontades que não se ouvem, não se alcançam, não se entendem.

Para tal, *Stereo Franz* usa línguas estrangeiras em cena (a personagem de Beatriz Limongeli só fala em castelhano; e parte do repertório da banda é cantado em inglês), e a imagem de mutilação da própria língua (Franz aparece em cena com sua língua cortada, após consumar o crime, que fica subentendido ao público). Esse conjunto sonoro (canções e personagens bilíngues) e imagético (a língua, como músculo e como veículo fundamental da fala) desenha um estado crítico, em que homens e mulheres são vítimas e algozes de si mesmos. Não há deuses ordenando, punindo ou articulando tramas; não há conjunção astrológica favorável para reger a vida humana, não há heróis entre nós, nessa Terra; não há ferramentas eficientes ou ações competentes do Estado; não há um corpo social justo, coeso e abrangente, capaz de estabelecer condições dignas para a existência dos personagens dessa peça e para a plateia que assiste.

Stereo Franz se constrói também sobre essa disparidade humana: a prevalência da pulsão e do gesto destruidor atravessando relações já há muito corrompidas, violadas por uma sensação cortante: a de estarmos sós em meio a um enorme sistema solar — o único sistema de funcionamento exato e intacto que nos restou pensar.

Sobre a dramaturgia textual e a “língua” escolhida para essa obra inspirada em *Woyzeck*, um trecho da peça:

> Marie (atuada por Maria Emília Faganello): ...E se a gente abolisse todas as proibições? E se a gente se desgarrasse do sistema capitalista? Não, melhor se a

> gente se desgarrasse do sistema socialista também! E se a gente formulasse um plano que desestruturasse toda e qualquer ordem vigente? E se a gente modificasse a estrutura mais profunda do pensamento humano? E se a gente criasse um terceiro sistema? Uma terceira via? Algo entre o osso e o músculo? Entre as veias e o sangue? Entre o órgão e a pele? Um novo caminho para o sangue, sem limites, impedimentos, trajetórias? E se a gente parasse de comer carne? E se a gente parasse de comer, de uma vez por todas? E se a gente ficasse doente, de cama com manchas roxas pelo corpo esperando uma explicação dos homens que não viria e que não virá jamais? (OLIVEIRA, 2012, p. 14).

Tomando desse extrato o vocabulário empregado, a estrutura e a entonação da personagem como exemplos do material criado por [pH2], pode-se notar a presença de questões emergentes de nosso contexto (descrença em relação aos modelos políticos conhecidos, e desconfiança da potência de mudança) e modos com os quais hoje, mulheres e homens, tentam se dizer (e, por consequência, se situar) em meio à crise de nossa pertinência. Marie nos fala de seu corpo como ambiente de uma crise que, muito maior que a escala humana, a transpõe. Coloca-se fisicamente como corpo dessa e nessa crise.

E, aqui, cabe mais uma consideração sobre o conjunto de camadas que formam essa dramaturgia contemporânea: o tônus de corpos cansados, os sentidos levemente alterados (atores e público bebem e comem durante a apresentação da peça) e a presença performática dos atores em cena dizem também sobre o teatro de nosso aqui e agora. Teatros que já não se contentam com ideias remanescentes do século passado sobre desempenho e atuação em jogo com texto, espaço cênico e presença dos públicos, música e demais elementos.

Nessa peça, música, luz, texto, tudo está em jogo e no próprio corpo do ator, assim como o ator está inteiramente engajado na temática crítica que o espetáculo apresenta. Ou seja: é um ator-performer, cuja biografia e corporalidade, seus aspectos físicos e psicológicos, seus materiais memoriais e angústias não se separam do material de atuação. Marie é também Maria Emília, a atriz, mulher de 2015, personagem em contracena com Bruno Moreno, que é astronauta, e Júlio Barga, sua personagem, e também ator paulistano com seus cerca de 30 anos de idade.

[pH2] parece-me, assim, um coletivo de pensadores e criadores que está em cena, representando, antes de objetos e literaturas externas, a si e a nós mesmos. São e estão circunscritos ao que está no interior da estrutura cênica. Nada se toma de empréstimo para a formalização; são referências trazidas, incorporadas para a performance.

Encerro, mas penso que não concluo — por ser esse artigo resultado de uma análise não estritamente a partir da recepção de duas apresentações da peça, mas também uma tentativa de entender o percurso desse grupo, usando recursos que estão para além do que a cena oferece, e me valendo do meu percurso de acompanhamento (direto e indireto, e descontínuo) do [pH2]: estado de teatro — com mais uma passagem de Umberto Eco, quando relaciona política e estrutura na obra de arte:

> (...) o que poderia parecer-nos um discurso sobre o homem, deveria hoje conformar-se com os módulos de ordem formativa que serviam para falar de um homem de ontem. Rompendo esses módulos de ordem, a arte fala do homem de hoje, através da maneira pela qual se estrutura. Mas, ao afirmar-se isto, faz-se a afirmação de um princípio estético do qual não mais nos deveremos afastar se quisermos prosseguir nessa linha de pesquisa: o discurso primeiro da arte, ela o faz através do modo de formar; a primeira afirmação que a arte faz do mundo e do

> homem, aquela que pode fazer por direito e a única de significado real, ela o faz dispondo suas formas de uma maneira determinada, e não pronunciando, através delas, um conjunto de juízos a respeito de determinado assunto. Fazer um aparente discurso sobre o mundo, narrando um 'assunto' diretamente relacionado com nossa vida concreta pode ser a maneira mais evidente e, contudo, imperceptível, de fuga ao problema que interessa, ou seja: reconduzir certa problemática atual, reduzido ao âmbito de um sistema comunicativo ligado à outra situação histórica, para fora dos limites do nosso tempo e assim, na realidade, nada dizer sobre nós. (ECO, 1968, p. 254-255)

Referências bibliográficas:

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade*: o teatro performativo. São Paulo: Sala Preta, 2008.

OLIVEIRA, Nicole. *Stereo Franz*. Texto não publicado, São Paulo, 2012.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GIANNOTI, J. A. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

Natália Nolli Sasso é programadora de teatro do SESC Belenzinho, curadora e mestranda do Instituto de Artes da Unesp.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

ESTUDOS

O oráculo dobrado em *Macbeth*: presente/futuro, história/sobrenatural

Estudo sobre a peça de William Shakespeare

Autor: João Cícero

Resumo: O artigo pretende analisar a tragédia *Macbeth*, de William Shakespeare, refletindo sobre o significado ambíguo e metalinguístico da fala oracular das bruxas, interpretando o sentido de história e de narrativa que essas figuras sobrenaturais constroem em *Macbeth*. Para isso, refletiremos sobre a temporalidade e as imagens que essa tragédia dá a ver a fim de entender as categorias presente/futuro, história/sobrenatural, nessa obra.

Palavras chave: tragédia, imagem, história, sobrenatural.

Abstract: The article analyzes William Shakespeare's tragedy *Macbeth*, reflecting on the ambiguous and metalinguistic meaning of the witches' oracular speech, interpreting the meaning of history and narrative that these supernatural figures build on *Macbeth*. For this, we will reflect on temporality and images shown in this tragedy in order to understand the categories present/ future, history / supernatural, in this work.

Keywords: tragedy, image, history, supernatural.

"*Todas as Bruxas — Bom é mau e mau é bom.*"

(SHAKESPEARE, 2004, p. 20).

Em *Macbeth* de William Shakespeare, vê-se o desenrolar do paradoxo desta fala dita em uníssono pelas três bruxas. A sentença da fala está presente em todo o texto, servindo como conclusão antecipada e paradoxal do que será apresentado no desenvolvimento do drama do personagem principal. É relevante entendermos como se dá a questão oracular na obra, observando com especial atenção o modo como as três irmãs participam da estrutura dramática.

Antes de entrar na análise crítica da peça, é necessário situar de modo breve a questão oracular na tradição dramatúrgica ocidental, a fim de que se investigue a mudança de paradigma da concepção de tempo na obra de William Shakespeare em comparação com a de outros autores da tradição clássica. Há, nesse sentido, uma diferença marcante entre as tragédias gregas e as elisabetanas. Diferença que é definida pela tensão entre o tempo da história e o tempo do destino nas obras de Shakespeare.As tragédias gregas, em geral, experimentavam tão somente o tempo do destino. O que nomeamos como tempo do destino tem relação com o fato de as ações já serem dadas a priori; já no tempo da história, as ações não são controladas por um centro originário, absorvendo, em contrapartida, em seu desenlace, uma conjuntura de forças que não retornam a uma origem.

Em *Édipo Rei*, vemos três cenas nas quais o oráculo aparece. A primeira se dá no tempo do presente, quando Tirésias é chamado por Édipo para revelar a causa da peste. As outras ocorrem na forma de rememoração de uma previsão oracular do passado: uma de Jocasta e outra de Édipo. O movimento temporal deve ser enfatizado, visto que é no desenrolar progressivo da ação que a

peripécia se resolverá através do retorno ao tempo originário do passado. Sabemos que Édipo descobre a sua origem a partir da profecia enigmática do oráculo, ou da lembrança dela; é ainda através do oráculo que a peça faz com que o público tome conhecimento de quem é Édipo.Sabe-se, entretanto, que o público da antiguidade já conhecia os personagens e suas tramas, porque as tragédias gregas eram produzidas por meio de temas mitológicos recortados da *Ilíada* e da *Odisseia*. Trajano Vieira nos diz, no livro *Édipo Rei de Sófocles*, traduzido por ele, que o tragediógrafo havia modificado grande parte do mito em sua peça(VIEIRA, 2004, 12) A alteração dos fatos míticos não impede que se note o modo como o raciocínio da tragédia prossegue, em busca de um tempo originário em que tudo já está destinado.

1º momento: o vidente, Tirésias, responsabiliza Édipo pelo assassinato do pai:

> Édipo — (...) Aclara! / Tirésias — Afirmo que és o matador buscado" (SÓFOCLES, 2004, p.54).

2º momento: Jocasta conta a Édipo sobre uma profecia que Laio havia recebido:

> Jocasta – Não deixe que esse assunto te aborreça.
> A arte da profecia — deves sabê-lo —
> Não interfere nas questões humanas.
> Sucintamente posso demonstrá-lo:
> Outrora Laio recebeu um oráculo
> — senão do próprio Apolo, de seus próceres—,
> Segundo o qual a moira lhe traria
> A morte pelas mãos de um filho nosso.
> Mas forasteiros — dizem — o mataram
> Ladrões na tripla interseção de estradas.
> Quanto ao menino, em seu terceiro dia,

> Laio amarrou-lhe os pés pelos artelhos,
> Mandou alguém lançá-lo a um monte virgem.
> Assim frustrou-se Apolo: nem o filho
> Assassinou o pai, nem padeceu o rei
> — temor maior! — nas mãos do filho,
> Tal qual fixara o vozerio profético. (SÓFOCLES, 2004, p.72).

3º momento: Édipo relata, rememorando, que fugiu da profecia do oráculo.

> Édipo — Fui em sigilo a Delfos, de onde — flâmeo —
> Foibos, sem dar-me o prêmio da resposta,
> Me despediu, mas, num lampejo, disse-me
> O que previa: miséria, dor, desastre.
> Faria sexo com minha própria mãe,
> Gerando prole horrível de se ver;
> Seria o algoz de meu progenitor.
> Ouvi, fugi da pátria; mensurava
> Pelo estelário o quanto ela distava. (SÓFOCLES,2004, p.76).

Observa-se que o desenrolar da ação se dá em conformidade com o descortinamento do oráculo, que, do presente da ação, retorna ao passado para modificar o presente de Édipo. Apesar de fugir do oráculo, a profecia persegue o personagem principal. Ela é o seu destino.Antes de nascer, a culpa do herói já estava predestinada. Édipo descobre, portanto, o seu crime involuntário por via do desdobramento oracular. Notamos, assim, o quanto o seu crime está atrelado à sua gênese. Ele é anterior à sua vontade. Ao ouvir a sentença de Tirésias, Édipo se esquiva novamente do oráculo. Foge da visão lançada pelo oráculo sobre o seu parricídio e incesto, e, sobretudo, foge de sua

origem, de seu passado. Entretanto, o oráculo lhe revela o que não pode ser transformado: o seu próprio destino.

Diferente de Édipo, Macbeth procura a sua sorte, lançada pelas três bruxas. O personagem de Shakespeare segue a profecia das bruxas em direção ao futuro. Ele procura, a todo tempo, as palavras das três irmãs a ponto de ultrapassá-las. Um exemplo desse ultrapassamento pode ser observado no fato de Malcom, o filho de Duncan, ser coroado, e não Fleance, o filho de Banquo, conforme mencionado na sentença das bruxas. Esse fato deve nos sugerir que essa fala profética não era tão certa e/ ou que, em parte, elas foram suplantadas pela vontade interpretativa que reveste a ação do personagem principal. Assim sendo, Macbeth construiu parte de sua tragédia, na medida em que optou por interpretar tais profecias.

Se é consenso geral entre os helenistas e os estudiosos da literatura que Édipo já tinha o seu destino traçado antes de seu nascimento, e por conta desse destino maior e involuntário experimentou a sua tragédia, o que ocorre com Macbeth, inversamente, deve ser percebido como da ordem do voluntário. Tal personagem enfrenta sua tragicidade através do seu livre-arbítrio. Ele pretende controlar o seu destino, manipulando os acontecimentos. Alucina-se diante do próprio horizonte de possibilidades que lhe anunciam um plausível poder futuro. Enxerga até mesmo a desrazão e o desvario. Busca entender o paradoxo lançado pelo sobrenatural. E sendo intérprete dessas vozes oraculares, busca controlar o seu próprio destino. Entretanto, perde-se em seu desejo.

Macbeth não acredita na possibilidade de uma floresta se mover. Não crê na existência de um homem não parido de mulher. Imagens simbólicas que são proferidas pelas bruxas. Sua obsessiva lucidez o bloqueia perante os meandros oraculares, impedindo-lhe de interpretar a parte conotativa da

profecia. Ao avesso de Édipo, ele assistiu ao seu crime. Em nenhum momento, Macbeth acreditou ser inocente. Assim sendo, sua tragédia é absolutamente consciente.

I ato: a profecia dobrada e o tempo do futuro

"Macbeth se fixa nesse momento de crise, um momento que parece isento do movimento normal do tempo, quando o futuro é atulhado no presente."

(KERMODE, 2006, p.295).

A citação de Frank Kermode, importante estudioso da obra de Shakespeare, nos dá uma indicação de leitura para a peça estudada no que se refere à temporalidade seguida pela obra. O tempo anunciado em *Macbeth* é o do futuro. No presente, nota-se a ação intensa daquilo que está por vir. E a nossa análise partirá da sugestão desse estudioso.

A peça se inicia com as três irmãs. Deve-se atentar para o fato de que o nome de Macbeth surge pela primeira vez sendo mencionado por uma delas: “Bruxa 1: Onde? / Bruxa 2: A charneca é o lugar./Bruxa 3: Para Macbeth encontrar” (SHAKESPEARE, 2004, p. 20). Esse evento é relevante porque mostra esses seres funcionando como uma espécie de prólogo dramático. São, consequentemente, elementos estruturais da dramaturgia que apresentam o personagem principal da peça. Do mesmo modo, Macbeth não vai atrás da profecia, e sim ela lhe é dita. Só mais adiante, no quarto ato, que ele buscará as três irmãs a fim de saber sobre o seu futuro.

Em nenhum momento, as bruxas disseram a Macbeth que ele mataria o rei Duncan. A decisão dele foi voluntária. Na verdade, há o efeito de persuasão de Lady Macbeth sobre o seu marido. Porém, interpretar a ação de Macbeth apenas pela indução de sua esposa não explica a desgraça que ocorre no final

da peça.A leitura de que a desgraça se dá apenas pela indução de Lady Macbeth não se confirma por completo, porque no último ato, Macbeth não se importa mais com a morte de sua mulher. A nossa interpretação leva em conta, fundamentalmente, que há nesse personagem uma ânsia de futuro própria ao homem moderno, que busca apenas o seu desejo, embaralhando-se com o mundo sobrenatural das três irmãs.

A profecia das bruxas está dobrada. Ela é dita tanto para Macbeth quanto para Banquo. Ela propõe um paradoxo moral, porque será, ao mesmo tempo, boa e ruim. E a interpretação oracular é, igualmente, cindida, uma vez que o conteúdo profético será lido/discutido por ele e por sua esposa. Nesse mundo de dobras, ligado conceitualmente ao barroco, Macbeth quer agir acelerando o futuro.E será no futuro que ele encontrará sua desgraça.

Antes de Macbeth e Banquo entrarem em cena, as três bruxas dizem o seguinte: “Todas — o encanto está começando!” (idem, p. 25)[1]. A fala se refere ao conteúdo do caldeirão. Ela constrói, igualmente, uma metáfora do que sai de dentro do recipiente das bruxas e se desdobra, como encantamento, no transcorrer da representação. É como se o próprio Shakespeare anunciasse por intermédio desses personagens que estamos ali diante de uma obra de ficção, ou seja, de uma encenação teatral. Assim, esses três personagens devem ser entendidos como significativos.Mais do que figurações do sobrenatural, citadas da tradição medieval por Shakespeare, as três irmãs são agentes para a ação cênica. Elas dizem o nome do protagonista (e da peça). E, quando falam do encanto que sai do caldeirão, anunciam a graça e o encantamento (*the charm’s*) que perpassará a fábula.Trata-se, pois, de três

[1]“*All Peace! The charm’s wound up.*” In: http://www.online-literature.com/shakespeare/macbeth/4/. Acesso: 10/02/2015.

personagens que revelam a metateatralidade da peça, "o encantamento" da história contada no palco.

Vejamos como surge a profecia: "B. 1— Salve, Macbeth; oh salve. Thane de Glamis!/ B. 2 — Salve Macbeth; oh salve, Thane de Cawdor! / B.3 — Salve Macbeth; que um dia há de ser rei!" (idem, p. 26)[2]. Nessa fala das três irmãs, há um movimento temporal que deve ser entendido. A primeira fala se refere à posição que Macbeth acredita gozar no momento, mas que já se tornou passado — visto que ele foi promovido pelo rei. A segunda se trata de um futuro próximo, que na verdade já se concretizou como presente, embora não seja conhecido por Macbeth. Já a terceira fala expressa o sentido de um futuro indeterminado. *"Thou Shalt be King Hereafter",* poderia ser traduzido, literalmente, por "Vós deveis ser rei *daqui em diante*" ou "Vós deveis ser rei *para o futuro*". A frase pode ser entendida como um futuro próximo ou um futuro mais distante. Vê-se, portanto, nela, um futuro indefinido com um duplo sentido de indeterminação. Nota-se aí uma forte ambiguidade nessas três falas das bruxas.

Na peça, o tempo do presente está sendo mostrado de modo simultâneo. Macbeth se considera ainda um Thane de Glamis, mas já foi promovido a Thane de Cawdor. A fala da primeira bruxa não está mais de acordo com os acontecimentos apresentados pela trama. Na cena anterior, o rei já havia conferido o título de Thane de Cawdor a Macbeth. Ele apenas não sabe do ocorrido. Logo, as bruxas profetizam uma espécie de relato do que foi consumado anteriormente pela ordem de Duncan, o rei, e não um acontecimento do futuro. Logo, o sentido de simultaneidade se dá a ver pelo

[2]A última fala da terceira bruxa é a seguinte: "*All Hail, Macbeth, Thou Shalt be King Hereafter.*" In: http://www.online-literature.com/shakespeare/macbeth/4/. Acesso: 10/02/2015.

contratempo entre o conhecimento de Macbeth sobre os fatos e a realidade histórica definida pelo rei, atravessada pelo oráculo das bruxas.

Esse fato também nos faz pensar em outro aspecto importante dessa obra de Shakespeare. A profecia que convence Macbeth do poder sobrenatural das bruxas é uma profecia que se confunde com a ordem dos acontecimentos que já se processaram em outros planos da narrativa (a "história") da peça.O público sabe do ocorrido em tempo anterior ao de Macbeth, porque o dramaturgo localiza o dizer profético e sobrenatural das bruxas dentro da órbita narrativa e cronológica dos fatos da ficção, coincidindo, igualmente, com a recepção do espectador, e este já pode notar a fragilidade desses seres sobrenaturais — pois os fatos históricos acontecem antes dos milagres sobrenaturais. Sendo assim, a fala sobrenatural é mais potente para a personagem do que para os espectadores, que acompanham os acontecimentos numa linearidade de causa e efeito.O que mostra dois planos de acontecimentos se construindo: o sobrenatural na mente de Macbeth e o histórico.

Na peça, o sobrenatural (ou o destino) não ultrapassa os acontecimentos históricos. E, como já foi dito, é a interpretação de Macbeth (seu livre arbítrio), acerca da fala das bruxas, que produz a sua desgraça.

> Lady Macbeth — (...) 'Thane de Cawdor', por cujo título essas estranhas irmãs me haviam antes chamado, referindo-se a um tempo por vir com um 'salve quem vai ser rei!' (idem, p. 35)[3].

Essa cena é a quinta do primeiro ato. Nela, Lady Macbeth lê a carta que o seu marido lhe enviou para contar sobre as aparições e as profecias das bruxas.

[3] "*LADY MACBETH – 'Thane of Cawdor'; by which title, before, these weird sisters saluted me, and referred me to the coming on of time, with 'Hail, king that shalt be!'*". In: http://www.online-literature.com/shakespeare/macbeth/4/. Acesso: 10/02/2015.

"Coming on of time" indica o tempo futuro. Ao contrário da profecia das bruxas, essa expressão usada pela esposa de Macbeth estabelece uma maior delimitação acerca da proximidade do futuro esperado. De fato, Macbeth escolheu interpretar a dupla mensagem cheia de indeterminação das bruxas através de um tempo mais aproximado. Adianta-se à fala oracular. Interpreta, pois, o oráculo pela rapidez justaposta das promessas anteriores que lhe conferiram o título de Thane de Cawdor. Lady Macbeth prossegue:

> Lady Macbeth — Vem, para que eu jorre brio em teus ouvidos, / E destrua com a bravura desta língua/ O que te afasta do anel de ouro/Com que o destino e a força metafísica /Te querem coroar. (...) (Entra Macbeth.)/ Lady Macbeth — (...) tua carta transportou-me para além / Deste pobre presente, e sinto agora./ O porvir neste instante. (idem, p. 36-37).

Lady Macbeth sente o futuro no presente. Ela teme que Macbeth esteja se afastando do que está por um triz. Até o rei Duncan, apesar de ingênuo sobre sua morte iminente, nota a velocidade dos fatos: "Viemos a galope, com intento de ser seu intendente; mas, velozes, as esporas do amor o ajudaram" (idem,p. 40). Ou seja, a velocidade perpassa toda a peça de Shakespeare, sendo sentida, portanto, por outros personagens.

A profecia das bruxas não determina a sequência dos fatos. Elas estão cindidas entre Macbeth e Banquo, não possuindo um tempo determinado. As ações de Macbeth optam por interpretá-las a seu favor, negando até mesmo a sentença de seu aparte: "Se o fado me quer rei, que me coroe sem que eu me mova" (idem, p. 31).Esse trecho apenas exprime uma contravontade da personagem. Macbeth escolhe não aceitar a dúvida de sua alma. Deseja subverter sua indecisão. Move-se veloz na direção de fixar a sua interpretação da fala das três irmãs. Fixa apenas a fala que lhe profere sorte. É a sua

ambição e o seu medo que matam Banquo. Na verdade, a peça é marcada pela ânsia de Macbeth diante do destino que lhe é lançado. E este destino se sustenta como um paradoxo propagado pela sentença das bruxas: “Bom é mau e mau é bom”.

II ato: o oráculo que nasce em Macbeth

Nesse ato, Banquo, que havia perguntado a Macbeth no ato anterior: “o demo diz verdades?” (idem, p. 29), diz para o novo Thane de Cawdor: “Ontem à noite sonhei com as três bruxas: disseram-lhe verdades” (idem, p. 47).Há nessa passagem um exemplo do que ocorre nesse segundo ato: o que elas profetizaram já é tido como certeza até para Banquo, que já está a sonhar com a profecia das bruxas. Sendo assim, esses seres sobrenaturais foram internalizados no inconsciente dos personagens. Não são deuses que ditam o destino dos homens, e sim imagens que se fixam no imaginário dos indivíduos. O exemplo de Banquo é um duplo do que acontecerá de forma intensificada a Macbeth.

> Macbeth: Será um punhal que vejo, a minha frente,
> com o cabo para mim?
> Vem que eu te agarro!
> Não te alcanço, mas fico sempre a ver-te!
> Então não és, visão fatal, sensível
> Ao tato como aos olhos? (idem, p. 48).

Nesse trecho, Macbeth começa a produzir uma espécie de visão delirante que antecipa o que acontecerá na peça. Mas essa visão é fruto de sua ambição. Porém, o desejo de Macbeth é deslocado e figurado na ordem de um sobrenatural interno. O mundo metafísico não está situado em um mundo

originário e imutável, como na construção oracular de *Édipo Rei* de Sófocles, mas se confunde com a subjetividade do personagem.Na fala de Macbeth, observamos que a profecia foi introduzida nele como uma espécie de incumbência.

Não podemos propor um ceticismo moderno na obra de Shakespeare. Mas é possível que se vislumbre aqui uma mudança de paradigmas quanto à questão do sobrenatural. O sobrenatural para o homem grego estava acima do mundo sensível, o mundo natural (da *physis*). Em Shakespeare, o sobrenatural já faz parte de um processo de torção da metafísica grega gerada pelo cristianismo, como nos dirá George Didi-Huberman, em seu livro *Diante da Imagem*, acerca de uma metafísica encarnada, aprisionada à luta da carne e da alma (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). O comentário de George Didi-Huberman se refere ao conceito da divindade encarnada no Cristo e à resolução da iconoclastia cristã. Na peça de Shakespeare, essa metafísica encarnada pode ser captada na confusão em torno da imagem oracular no ser de Macbeth. As profecias não são apenas um fato a se realizar independentemente do querer do personagem. Elas estão misturadas ao seu desejo. É como a imagem de um céu barroco que se encosta à terra. Um céu cheio de carnalidade — conforme explicaremos mais a frente.

O clima de encantamento já expõe a incerteza do oráculo em *Macbeth*. O sobrenatural em *Édipo Rei* não é associado ao encantatório no sentido do caldeirão das bruxas de Macbeth. Para os gregos, os mitos estão ligados à origem. Se os mitos são modificados pelos tragediógrafos e até mesmo pelos filósofos, vide a variedade de mitologias sobre *Eros* em *O Banquete* de Platão[4].

[4]*O Banquete* é um diálogo platônico no qual os convidados discursam sobre quem vem a ser *Eros* (o amor). A cada discurso uma nova mitologia sobre a gênese de *Eros* se erige. Basta que comparemos o ser Andrógino descrito por Aristófanes e a descrição de um ser mediador no discurso de Sócrates e Diotima para que verifiquemos a diferença das mitologias da obra de Platão.

Ambos, tragediógrafos e filósofos, prosseguem na fé de que há uma origem certa, mesmo que não revelada. Origem que se verifica no fato de que o homem está fadado ao destino.

Em *Macbeth*, a metateatralidade presente nas ações das bruxas embaralha o sobrenatural a uma dimensão artificiosa da cena — e isso nos dá a ver um organismo complexo. Nele, captamos a lógica causal de uma visão ainda historicista, que liga fatos e títulos de realeza à ideia de uma sequência cronológica, e o sobrenatural imiscuído ao que é da ordem do subjetivo e, consequentemente, falho. É como se o homem experimentasse um destino trágico inscrito em suas paixões e desejos, e não escrito por uma divindade. Isso se dá devido ao livre-arbítrio que é dado ao homem no cristianismo. Deus não interfere em sua escolha. Daí o fato de o oráculo levar o personagem à irracionalidade. Em *Édipo Rei* acontece o oposto: ele toma conhecimento da verdade sobre si mesmo.

A mesma mão que mata o rei é a mão que se arrepende. “Macbeth (olhando a mão) — É uma triste visão” (SHAKESPEARE, 2004, p. 51).Macbeth vai do desejo vinculado à profecia sobrenatural à culpa do ato praticado. Logo, essas bruxas são seres malignos e não as donas de seu destino. A culpa não foge de Macbeth.Ele experimenta a contradição do homem que está pressionado entre o céu e a terra.

> Macbeth — Que mãos são essas que me arrancam os olhos?
> Será que o vasto oceano de Netuno
> Pode lavar o sangue destas mãos?
> Não; nunca! Antes estas mãos conseguiriam
> Avermelhar a imensidão do mar
> Tornando rubro o verde. (idem, p. 53-54).

Além de bela, a fala que descreve a culpa de Macbeth faz referência ao gesto de Édipo de furar os olhos. Mas, ao contrário do herói grego, Macbeth se escandaliza com o seu ato no momento presente de seu agir. Ele vê o seu crime e, ao mesmo tempo, mensura o alcance que um ato como o seu pode ter.Em contrapartida, a relação entre a morte e a visão continuam como metáforas na peça. Macduff diz “vão ao quarto e destruam a sua visão” (idem, p. 59). No caso, já não é mais a morte cegando os olhos do criminoso, masela agindo em todos aqueles que, por sua vez, entrarem no quarto.

III ato: o desejo de reverter a profecia (ou a história) / o assassinato de Banquo / o fantasma

Neste ato, Macbeth já conquistou o título de rei. O ato se inicia com uma fala explicativa de Banquo no palácio. Nela, o personagem faz considerações sobre o oráculo e sobre as ações de Macbeth. Além disso, elereflete sobre a sua possível sorte futura.A fala explicativa de Banquo anuncia o próximo ato de Macbeth: este vai tentar destruir a profecia que o impede de ser pai de reis.Vai mandar matar Banquo e o seu filho, que não morre. Por conta disso, Macbeth acabará por ter visões/alucinações do fantasma de Banquo.

Em *Macbeth*, a experiência do personagem central é ao mesmo tempo sobrenatural e histórica. Nesse mundo barroco, entre reforma e contrarreforma, mais do que diante de um ceticismo radical, sente-se uma confusão sobre a natureza da fé, e sobre as formas que essa fé deve tomar. Há a ideia do livre-arbítrio do homem convivendo com as formas agigantadas do sobrenatural: bruxas, fantasmas, aparições. Não podemos ler *Macbeth* como apenas uma tragédia da vontade. É numa mediação entre a vontade do homem e o

mundono qual ele se vê inserido.Ele está sempre entre a ambição e o medo, o sobrenatural e o histórico.Entendemos aqui o mundo sobrenatural como o mundo dos seres fantásticos, dos diabos, das bruxas, assim como desses seres da peça. O mundo histórico é o mundo das sucessões dos reis, dos assassinatos, das tomadas de poder,como a que foi feita por Macbeth.

> Banquo — Glamis, Cawdor, Rei, tu já tens tudo agora,
> Que as bruxas prometeram; temo, entanto,
> Que agiste mal pra tê-lo; mas foi dito
> Que nada passaria a teus herdeiros,
> E que seria eu pai e raiz
> De muitos reis. Se elas dizem verdades
> (E em ti, Macbeth, rebrilham suas falas),
> Então segundo o que a ti já trouxeram,
> Não seriam pra mim também oráculo,
> Fazendo-me esperar? Mas chega disso. (idem, p. 67)[5].

Nos dois primeiros versos dessa fala de Banquo, nota-se nele uma consciência sobre uma possível ação errada de Macbeth como independente da profecia das bruxas. É como se Banquo não entendesse a profecia das três irmãs como ligadas ao ato ilícito do protagonista da peça. Do quinto verso em diante, Banquo ainda avalia a profecia que as três irmãs proferiram para ele. Dentro da dinâmica desse subjuntivo (*if*/ se), Banquo refletirá — com dúvida — sobre a

[5] "*Thou hast it now: king, Cawdor, Glamis, all, / As the weird women promised, and I fear / Thou play'dst most foully for't: yet it was said / It should not stand in thy posterity, / But that myself should be the root and father / Of many kings. If there come truth from them — / As upon thee, Macbeth, their speeches shine — / Why, by the verities on thee made good, / May they not be my oracles as well, / And set me up in hope? But hush, no more.*" In: http://www.online-literature.com/shakespeare/macbeth/4/. Acesso: 10/02/2015.

parte da profecia que lhe compete. E de modo definitivo se nega a acreditar na fala dessas irmãs: “Mas chega disso!”.

É importante pensar, também, que Shakespeare inicia essa cena com uma fala de Banquo refletindo sobre o seu quinhão profético. Na mesma cena, Macbeth contratará assassinos para matá-lo. “Elas o honraram como pai de reis: a coroa que uso não dá frutos” (idem, p.70), Macbeth revolta-se contra o oráculo. Ele não acha justo cometer um crime para ter um reino que terá de deixar como herança aos filhos de Banquo.A profecia das três irmãs continua a atormentá-lo: “Escorpiões entopem minha mente, querida! Banquo e Fleance vivem” (idem, p.76) Como rei, ele não descansa. Em nenhum momento, reina — como foi o caso de Édipo que se esqueceu do seu crime. Assim que foi coroado rei,Macbeth já estava pensando na sucessão estéril que lhe fora profetizada. Como bem observou Kermode, o tempo está violentamente precipitando-se para o futuro: de uma tragédia que surge de uma promessa oracular.

No livro *Shakespeare: nosso contemporâneo*, Jan Kottopta por ressaltar uma consciência histórica em Shakespeare. Kott vê a história na metáfora do pesadelo de Macbeth. O crítico cria uma belíssima imagem a partir da ideia de uma escadaria que a personagem percorreria até chegar ao ponto máximo de sua morte.“Em *Macbeth*, a história é mostrada através de uma experiência pessoal, assim como o crime” (KOTT, 2003, p. 92). Diferentemente de Kott, acreditamos que há um outro nível de consciência histórica nessa peça. Porque achamos que, quando Kott usa apenas a imagem do pesadelo, usa-a por uma compreensão enraizada na ideia de Homem/Sujeito moderno dotado de consciência sobre os seus atos, deixando de levar em conta a presença da imagem do sobrenatural delimitado na peça. Embora saibamos que todo o sobrenatural se passa por dentro/ por meio das ações de Macbeth, não podemos concluir, por isso, que há apenas pesadelo e não visões (do

sobrenatural) como a do fantasma que Kott diz não haver. Isso seria não perceber o modo como o autor faz uso desses seres (bruxas, fantasmas, etc.) para a construção de uma paisagem encantatória que ratifica a incerteza do mundo de Macbeth — não sendo apenas um drama do inconsciente da personagem, mas a apresentação de um mundo artificioso e pouco seguro.

O que se nota é a ambiguidade de figuras que estão, ao mesmo tempo, entre o delírio do imaginário interno de Macbeth e em um mundo de imagens inseguras (“não naturais”). Não é somente Macbethque tem pesadelos e sofre de ambição. O mundo que está à sua volta também delira e se debate nas mesmas incertezas que se passam por dentro desse protagonista. Por que ele não persegue Malcom, o filho fugido de Duncan? Essa é a sucessão lógica do trono. Há, na peça, indícios de que Macbeth se sente ameaçado por Malcom. “Macbeth — O filho príncipe! Esse é um tropeço que me derruba se eu não superar; pois está em meu caminho” (SHAKESPEARE, 2004, p. 34). Isso se dá porque o oráculo não prevê o óbvio, que é a sucessão histórica, e Macbeth delira a partir dessa profecia que lhe é dita. Sendo assim, a sua vontade interna está entretecida com um mundo sobrenatural de características artificiosas. Macbeth está, a todo tempo, criando a sua ação a partir da interpretação dos oráculos.

O mundo sobrenatural dos oráculos edas visões só se realiza para Macbeth e para a sua esposa. Para Banquo, embora ele de algum modo também acredite no que foi dito pelas bruxas, o oráculo não acerta a previsão. Os oráculos fazem sentido para Macbeth porque ele é, de certo modo, crédulo. Macbeth manda matar Banquo e seu filho porque quer também reverter a profecia — porque a teme. Entretanto, sua ambição se põe à frente do oráculo. Ele é, sobretudo, o agente, e a sua ação não está sendo ditada por profecias. Vale lembrar, contudo, que estas não são meras projeções psíquicas de Macbeth;

são imagens de um mundo mágico, que não está sustentado na segurança de um mundo burguês.

Jan Kott diz em seu livro que há apenas um único tema em Macbeth: “O assassinato” (KOTT, 2003, p. 93).Entretanto, esse não é o único tema da peça. Nem é necessário que seja esse o único tema para que se tenha certeza de que Shakespeare construía a sua obra com consciência histórica, ou de que há ali uma gênese do homem moderno pela sua força de ação. O interessante é notar que Shakespeare é capaz de criar uma peça em que o personagem principal é um vilão extremamente moral.“A tentação do sobrenatural não pode ser má e nem ser boa: Se má, por que indica o meu sucesso, de início, com a verdade?” (SHAKESPEARE, 2004, p. 30).Macbeth vive nesse movimento oscilatório.

Devemos acrescentar à imagem de Kott — a escada que Macbeth sobe —, a ideia de que esta escada está em espiral. Em seus atos, existem muitas oscilações geradas pelo paradoxo da fala das bruxas. Macbeth não é uma personagem que apenas anda para frente de modo seguro. O próprio tempo está sendo sentido por ele de modo acelerado. Mas esse *télos* não é completamente coerente com sua vontade. Macbeth também está preso a um jogo. Ele foi manipulado por esses seres emblemáticos que iniciam a peça, e assumem ambiguamente o lugar da ficção da peça e do encantamento, conforme já explicamos. Depois da assombração do fantasma de Banquo, ele irá novamente atrás das bruxas, em busca de novas profecias. Ele persegue uma nova sentença profética, pois está perdido. Ele necessita do apoio das profecias para agir. Há muitas semelhanças a se discutir entre a tirania involuntária de Édipo e a voluntária de Macbeth. Porém, o mundo oracular grego se dirige para uma origem certa, e o das bruxas em Macbeth aponta para um futuro de incertezas. Logo, essa questão religiosa merece ser refletida,

pois compõe uma paisagem da própria peça. Não é suficiente uma interpretação que isola a personagem do contexto dramático da peça.

IV e V atos: a visão dobrada/ Quebra do encanto.

"*Há dobras em toda parte: nos rochedos, rios e bosques, nos organismos, na cabeça e no cérebro. (...) mas nem por isso a dobra é um universal.*"

(DELEUZE, 2004, p. 194).

"*O conceito de dobra é sempre um singular, e ele só pode ganhar terreno variando bifurcando, se metamorfoseando.*" (DELEUZE, 2004, p. 195).

Gilles Deleuze cria o conceito de dobra comosendo um singular em constante transformação. Na peça, é esse mundo dobrado que vemos configurado. Dobra que aproxima a história da visão do sobrenatural. Esse mundo de uma metafísica cristã, com um imaginário repleto de seres malignos, está misturado ao mundo público das sucessões reais e dos ofícios. Um exemplo claro desse fenômeno é a cena do porteiro bêbado quedescreve o seu ofício como a de um porteiro do inferno. A embriaguez do porteiro o aproxima, metaforicamente, deste mundo infernal. Do mesmo modo, o delírio de Macbeth o põe nessa encruzilhada entre o mundo da história e dos seres sobrenaturais. O histórico (o porteiro, o rei) e o sobrenatural (as bruxas e o inferno) se dobram, criando imagens que instabilizam o lugar da história e do sobrenatural como certos.

> A alegoria [barroca] descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem centro.[6] (DELEUZE, 2000, p. 209).

[6] Em seu livro sobre Leibniz e a dobra barroca, Deleuze diz que Walter Benjamin é o responsável por construir esse entendimento sobre a alegoria Barroca.

Assim, Deleuze constrói uma reflexão que nos ajuda a entender a força figurada e alegórica das três irmãs e das alucinações em Macbeth.As três bruxas não são apenas figurações do psiquismo de Macbeth. O que há nelas é uma imagem descentrada, na qual a história de um tempo oracular — uma mentalidade medieval — e a história de um tempo de sucessões de reis — Jaime VI, rei da Escócia, primo de Elizabeth I, um dos editores da *Bíblia James*, que assume no lugar de sua prima[7] — estão sendo embaralhadas dentro da peça.Uma naturalização que deve ser entendida não pelo centramento de códigos que segue a formalização de um símbolo social, mas de uma história imiscuída a uma natureza descentrada.

Quando Hegel diz "as bruxas são apenas a figuração poética da vontade rígida e sem escrúpulos de Macbeth" (HEGEL, 1996, p. 639), ele diz isso porque tem uma leitura que busca acentuar o domínio do sujeito. Essa leitura é importante quando se pretende formar graus de comparação entre Shakespeare e as tragédias gregas; mas, por outro lado, aprisiona a peça ao imaginário de que tudo se passa dentro do indivíduo, retirando a potência desse mundo descentrado e dobrado que vemos na obra. Não é possível explicar todo o sobrenatural como projeção de Macbeth. O que há, na verdade, é a mistura desse sobrenatural ao mundo da história. As bruxas são antes uma paisagem de um mundo artificioso e encantatório.

Na peça, algumas vezes, haverá a metáfora — bem no clima da reforma e da contrarreforma — dos soldados pertencentes ao exército de Deus ou ao exército das trevas. "Nem na tropa que habita o inferno pode haver demônio

[7] Barbara Heliodora, no prefácio da peça, comenta o fato de ela ter sido feita como encomenda no período em que Jaime I era o rei da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda. Bárbara menciona também o fato de esse rei ser grande conhecedor de bruxas, tendo escrito um tratado sobre demologia. Shakespeare, trabalhando nesse horizonte de expectativa, como dramaturgo real, soube usar bem essa tópica; mas fez uso dela a partir de um pensamento cênico.

pior do que Macbeth" (SHAKESPEARE, 2004, p. 110), Macduff fala esse verso quando resolve ir contra Macbeth. A última fala do ato é a de Malcom que diz, "o próprio céu está armado"(idem, p. 120). Ele diz essa frase após estar vestido com a sua armadura. É como se a peça fundisseesse imaginário sobrenatural como retórica a uma práxis histórica. É essa visão de mundo barroca que vive numa oscilação que naturaliza o sobrenatural e se enraíza na história, como nos diz Gilles Deleuze.

No quadro *O desembarque de Maria de Médicis em Marselha* do pintor flamengo Peter-Paul Rubens (1622-1625), enxergamos uma cena em que asimagens do sobrenatural são utilizadas para dar ênfase retórica a um acontecimento histórico. Essa cena é um acontecimento histórico. É a chegada da rainha Maria de Médicis na cidade de Marselha, na França. Apesar desse componente histórico, o quadro está repleto de imagens do sobrenatural em suas extremidades (alto e baixo do quadro). Há um anjo acima da rainha tocando trombeta. Embaixo dela, há uma mistura de seres como que sátiros e nereidas, opondo-se às imagens angelicais e bíblicas que estão acima da rainha no quadro. Símbolos cristãos e pagãos se misturam, ocupando o alto e o baixo do quadro. Nele, temos um exemplo plástico que nos fornece uma aproximação do drama de Shakespeare. O histórico em Macbeth está sendo apresentado nesse mundo cujas dobras sobrenaturais compõem um quadro alegórico.

As bruxas repetem três vezes: *"Dobrem males e aflição nas bolhas do caldeirão"* (idem, p. 93-95). A fala altamente enfática mostra o domínio delas sobre os acontecimentos criados pela trama. Logo, a imagem do sobrenatural é ao mesmo tempo uma espécie de afirmação de um mundo simulacral e enganoso. William Shakespeare se utiliza desses seres "metafísicos" / "metalinguísticos" a fim de criar um lugar de consciência metateatral para a

própria tragédia. Elas introduzem a peça, comentam a ação de Macbeth e antecipam algumas das ambiências que estão sendo criadas.

> Bruxa 1 — Diz se preferes que falemos nós, ou nossos mestres?
>
> Macbeth — Eles. Quero vê-los.
>
> (...)
>
> Todas as bruxas — Alto a baixo, fim e início, mostra-te, e ao teu ofício. (idem, p. 97).

A resposta das bruxas sugere uma imagem de dobra complexa. Essa ordem "do alto e do baixo e do início e do fim" é como que, sucessivamente, a imagem de um céu e de uma terra dobrados em um tempo presente adensado de futuro (e/ou um futuro que se precipita). É como a imagem infinita de uma caverna dentro de uma outra caverna, proposta por Deleuze em seu livro sobre o barroco.

Em seguida, aparece uma cabeça cortada que diz a Macbeth para tomar cuidado com Macduff. Depois, surge uma criança ensanguentada que diz a ele: "ninguém parido de mulher fere Macbeth." A terceira aparição é a de uma criança coroada que diz: "Macbeth jamais será vencido enquanto a floresta de Birnam não subir contra ele em Dunsiname."Mensagens pseudoesperançosas, pois construídas de modo paradoxal.

O oráculo segue direcionando Macbeth para a sua própria ruína. Não dita ao protagonista o caminho que parece lógico de uma sucessão linear. É o próprio Macbeth que causa a sua própria morte, já que Macduff veste-se de um sentimento de vingança contra ele. Isso porque o vilão manda matar Macduff e acaba matando os filhos e a mulher deste homem.

Em seguida, a cena vai ficando cada vez mais etérea e espetaculosa. Acontece um desfile de oito reis e o último, com um espelho na mão, é seguido pelo fantasma de Banquo. Anteriormente, Macbeth havia perguntado às bruxas, “Podes dizê-lo se a raça de Banquo irá reinar aqui?” (idem, p. 96). Ele ainda teme as primeiras previsões oraculares.

Macbeth é jogado de um lado para o outro pelo oráculo. A fala oracular é falha e mentirosa. Sendo assim, ele é um vilão que é, ao mesmo tempo, vítima. Shakespeare cria essas três irmãs um pouco como agentes aleatórios, uma espécie de paisagem metamórfica. Gostamos da imagem de Jan Kott das três irmãs como uma paisagem do mundo. De fato, há nelas essa imagem. Elas são uma paisagem que manipula o agente. São, ao mesmo tempo, dispositivos sobrenaturais e metalinguísticos. O próprio Shakespeare se utiliza delas para deixar claro na própria peça a consciência da ficção. Assim como o mundo, elas sopram em direções confusas e acabam por indicar o mau caminho. Por isso, ao morrer, Macbeth diz, “A vida é só uma sombra: um mau ator” (idem, p. 134). Em parte, ele diz isso sentenciando a si próprio. Ele julga seu próprio desempenho no mundo. A vida é um mau ator, ou seja, um mau agente. E ele não entendeu, sobretudo, o paradoxo lançado pelas bruxas: “Bom é mau e mau é bom”.Quis dominar a fala oracular, antecipando-a pela precipitação de suas ações.

Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. *A dobra* — Leibniz e o Barroco*.* Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Papirus, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart São Paulo: Editora 34, 2004.

Patrocínio:

DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: editora 34,2013.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética*— o belo na arte. Trad. Orlando Vitorino.São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. Bárbara Heliodora.Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOTT, Jan. *Shakespeare*: nosso contemporâneo.Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Trad. Trajano Vieira. Perspectiva: São Paulo, 2004.

VIEIRA, Trajano. "Prefácio". In: SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Trad. Trajano Vieira. Perspectiva: São Paulo, 2004.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/o-oraculo-dobrado-em-macbeth/

João Cícero Bezerra é crítico e teórico de arte e teatro, dramaturgo e escritor. Formado em Teoria do Teatro pela UNIRIO, é Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Desde 2008, leciona Estética e História da Arte no bacharelado de Artes Visuais do Senai-Cetiqt.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

ESTUDOS

O tempo em desalinho

Estudo sobre a natureza do tempo no Livro XI das confissões de Agostinho

Autora: Martha Ribeiro

Resumo: “O que é então o tempo?”, questiona-se Agostinho no Livro XI das *Confissões*. O impasse quanto à ação (justa) a empreender para explicar o que vem a ser a essência do tempo, a dificuldade lógica insuperável para apreender e traduzir em palavras a natureza do tempo, nos quais esbarra o filósofo, convocam-no a refletir sobre a narrativa da experiência do tempo. Assim como Agostinho ao final do século III, a peça teatral contemporânea *Desalinho*, escrita por Márcia Zanelatto, também nos interroga sobre o tempo.

Palavras-chave: tempo, narrativa, dramaturgia contemporânea.

Abstract: "What is time?", Augustine asks himself in the Book 11 of the *Confessions*. The deadlock concerning the undertaking (fair) action to explain what comes to be the essence of time, i.e., the unbeatable logical difficulty to learn and translate in words the nature of time, in which the philosopher stumbles upon, summons him to think over the narrative of the time experience. As well as Augustine in the end of third century, the contemporary theatrical play *Desalinho*, wrote by Márcia Zanelatto, also questions us about time.

Keywords: time, narrative, contemporary drama

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

O tempo é o nosso problema.

Jorge Luis Borges

O que é então o tempo? Qual é a medida do tempo? O que Agostinho nos diz nas *Confissões*, Livro XI, obra autobiográfica escrita ao final do século III, é: interrogar-se sobre o tempo é também, em certa medida, se interrogar sobre o eu narrador — ser temporal que vive e morre no tempo — e também sobre o sentido da própria narração. Agostinho, em sua reflexão sobre o tempo, acaba por assinalar o caráter ambíguo da narrativa (*mythos*): ao mesmo tempo história contada (os acontecimentos anteriores ao relato — as marcas na memória) e discurso contante (as estratégias de ficção, a maneira de contar a experiência no tempo — sua construção narrativa): "Construção que remete a uma noção de verdade não mais como exatidão da descrição, mas sim, muito mais, como elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real" (GAGNEBIN, 1997, p. 70). Dirá Agostinho:

> Contudo, dizemos tempo longo ou breve, e isto só podemos afirmar do futuro ou do passado. Chamamos longo ao tempo passado, se é anterior ao presente, por exemplo, cem anos. Do mesmo modo dizemos que o tempo futuro é longo, se é posterior ao presente. Também cem anos. Chamamos breve ao passado, se dizemos 'daqui a dez dias'. Mas como pode ser breve ou longo o que não existe? Com efeito, o passado já não existe e o futuro ainda não existe. Não digamos: "é longo"; mas digamos do passado: "foi longo"; e do futuro "será longo. (AGOSTINHO, 2003, p. 279)[1]

[1] A partir deste ponto, todas as citações referentes às *Confissões* de Agostinho serão feitas a partir da tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, que consta nas referências bibliográficas, não sendo mais necessário referenciá-la.

Patrocínio:

O que é então o tempo? Qual é a medida do tempo? Para Agostinho, o tempo é a distensão dos movimentos (de ir e vir) da alma humana (*Distentio Animi*) e não um ente físico que se daria a partir do movimento de corpos externos (Sol, Lua), com um antes e um depois. Com esta definição — inseparabilidade entre tempo e alma — Agostinho, além de romper com a definição aristotélica sobre o tempo (caracterizado como "um todo e uma quantidade contínua" (JAPIASSU; MARCONDES, 1986, p. 259), semelhante a um rio que flui continuamente), institui o tempo como sendo a forma do sentido interno, ligado ao nosso estado interior. A vida é um tempo só, um agora: passado, presente e futuro são modulações de um presente absoluto: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das coisas futuras. Passado, presente e futuro são fases de um só tempo: o futuro avança sobre o passado vindo ao presente, porém a intenção da alma humana é dividir o tempo (*intentio animi*)[2]. Agostinho já aponta a indissolúvel relação entre temporalidade (tempo humano) e narração[3], já que o tempo não pode ser contemplado, mas apenas narrado.

A autoconsciência só se dá através da experiência interna do tempo, na consciência de sermos seres temporais e finitos, que falamos e que pensamos no tempo: "é somente através de uma reflexão sobre nossa temporalidade, em particular sobre a temporalidade inscrita em nossa linguagem, que podemos alcançar uma reflexão não aporética do tempo" (GAGNEBIN, 1997, p. 70). Gagnebin, ao se debruçar sobre os escritos de Ricoeur, mais especificamente

[2] Confronto entre estes dois traços da alma humana, *intentio* e *distentio animi*, desenvolvido por Agostinho ao final do livro XI das *Confissões*, é a antítese em torno da qual gira o pensamento de Paul Ricoeur (1994) em "As aporias da experiência do tempo. O Livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho". In: RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. São Paulo: Papirus, 1994, p. 19-54.
[3] Cf. verbete "Temporalidade" (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 259): trata-se de uma das categorias mais essenciais do *Dasein* (o ser-aí), na medida em que a própria autoconsciência só se dá através da experiência interna do tempo. Segundo Heidegger, "o futuro não é posterior ao passado e este não é anterior ao presente. A temporalidade se temporaliza como futuro-que-vai-ao-passado-vindo-ao-presente".

Patrocínio:

"As aporias da experiência do tempo. O Livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho" (Op. Cit.), constata, junto ao filósofo, que a única solução para o caráter aporético da reflexão sobre o tempo inscrita nas *Confissões* seria a busca de uma poética da temporalidade: "o tempo se torna humano na medida em que é organizado à maneira de uma narrativa; e a narrativa tem sentido, por sua vez, na medida em que retrata os aspectos da experiência temporal" (RICOEUR, 1994, p. 93). Para Ricoeur, o ato de narrar nos permite falar do tempo sem produzir novas aporias, pois não há nenhuma resposta teórica sobre o tempo. O tempo é aquilo dentro do qual existimos.

Se o tempo é uma distensão da alma, se sua natureza não corresponde ao movimento dos astros, sabendo a alma navegar à deriva do tempo cronológico, em dissonância temporal, ocorre que o tempo agostiniano impõe sua discordância ao anseio de concordância inerente ao *animus* (idem, p.16), que se trata de uma vontade de fazer triunfar a ordem sobre a desordem; ou seja, violência interpretativa que impõe uma consonância narrativa à dissonância temporal. É claro que, ao interrogar-se sobre o tempo, Agostinho realiza uma reflexão entre eternidade divina e tempo humano. Em princípio era o Verbo, e o Verbo é coeterno a Deus; Ele (Deus) é anterior aos tempos, pois a eternidade é aquilo que não é temporal; ela (a eternidade) preside os tempos pretéritos e futuros. Deus, pois, não é um ser do tempo, é puramente ser, porque é eterno. Contrariamente, é do ser do tempo (o ser humano) não permanecer. Mas não iremos nos aprofundar sobre a meditação agostiniana em relação à eternidade, já que, utilizando as palavras do próprio Ricoeur (1994, p.20), Agostinho, ao tratar do tempo, se refere à eternidade como uma prova da deficiência ontológica característica do tempo humano. Mas não é só isso; em tempo, voltaremos a este ponto. Cabe ainda pensar: o que é então o tempo?

Patrocínio:

> Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem poderá apreendê-lo, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir com palavras seu conceito? (...) O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. (p. 278).

Como interroga Agostinho, dizemos que o tempo pode ser longo ou breve, mas somente do passado e do futuro. Mas como pode ser longo ou breve o que não é? Pois o passado já não é e o futuro ainda não é. E o presente? Esse que deveria ser o tempo *stricto sensu* também não permanece e nos escapa entre um passado que se foi e um futuro que ainda não é. Onde se encontra, pois, o tempo? Esta dificuldade em determinar a extensão (a medida) do tempo, observa Agostinho, não significa a inexistência do tempo em si (como argumentam os céticos), significa muito mais uma inexistência espacial objetiva do tempo, posto que o tempo é imensurável. Ainda assim, em virtude de nossa razão limitada, tentamos medir o tempo como longo ou breve. Agostinho então esbarra na deficiência da linguagem em dizer o tempo, já que a natureza do tempo não pode ser medida:

> Mas não medimos os tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade. Quem pode medir os tempos passados que já não existem ou os futuros que ainda não chegaram? Só se alguém se atrever que pode medir o que não existe! (p. 281).

"Se é verdade que são futuros e passados, onde eles estão?” (p. 282). É certo que não é adequado pensar o tempo em categorias espaciais, já que presente, passado e futuro não são mensuráveis: o presente “é” um eterno hoje e, portanto, não possui extensão, o passado e o futuro também não são mensuráveis no seu ser, pois o passado já não é e o futuro ainda não é. No entanto, sentimos, comparamos e medimos o tempo (o tempo todo).

Percebemos o tempo no momento em que falamos e pensamos nas coisas passadas e nas coisas futuras (como longas ou breves). O que é então o tempo? Ora, se é do presente que falamos tanto das coisas passadas (lembranças / memória) quanto das coisas futuras (previsão), então existe um tempo passado e um tempo futuro que se inscrevem no tempo presente, uma vez que estamos no tempo e simultaneamente dizemos o tempo no presente. Onde eles estão? Onde quer que estejam não são nem futuro, nem pretérito, mas sempre presentes: passado, presente e futuro são modulações do presente.

> Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio. Por conseguinte, a minha infância que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória. (p. 282).

No presente narramos os acontecimentos passados, então o tempo presente é um tempo que se volta para o passado. Ainda que se narrem os acontecimentos passados, a memória reproduz não as coisas em si, já passadas (pois o tempo passado já não é), mas as palavras nascidas das imagens destas, que ao passar se fixaram na alma. O que permanece impresso na alma são os vestígios. As coisas que são narradas como verdade o são a partir da memória: são as imagens das coisas passadas (ações passadas) que se fixam na alma, imprimindo em nosso espírito uma marca / vestígio. O rastro é como um espectro do passado que se volta para o presente; ele não é uma presença possível, pois é da ordem do não-ser, mas

diz que algo agiu, que algo ausente marcou uma presença. O rastro desliza entre uma presença e uma ausência: “a ideia de rastro alude ao estatuto ontológico paradoxal de um ser que não é mais” (GAGNEBIN, 1997, p. 75). E as coisas futuras? Não são ações já executadas, pois o tempo futuro ainda não é. Então, onde elas estão? As coisas futuras são da ordem da premeditação, são ações premeditadas presentes na premeditação:

> Este pressentimento oculto das coisas futuras, não podemos ver senão o que possui existência. Ora, o que já existe não é futuro, mas presente. Por conseguinte, quando se diz que se veem os acontecimentos futuros, não se veem os próprios acontecimentos ainda inexistentes — isto é, os fatos futuros — mas sim, as suas causas ou talvez os seus prognósticos já dotados de existência. (p. 283).

Neste trecho das *Confissões*, referente à expectativa presente das coisas futuras, Souza Netto nos dá uma bela definição do lugar da memória no pensamento de Agostinho: “Sem ela [a memória], não só as coisas passadas nos seriam inacessíveis, e nossos olhos seriam como que cegos e nossos ouvidos como que surdos perante tudo o que flui, mas não haveria para nós nem mesmo passado e portanto muito menos futuro” (SOUZA NETTO, 2002, p. 22-23). Só podemos prever o futuro a partir da lembrança presente das coisas passadas: são as imagens contidas na memória e não as coisas futuras elas próprias (que ainda não são) que me permitem prever o futuro. O que eu vejo na minha frente não são as coisas futuras — pois o que é futuro, ainda não é —, mas se eu posso prever o futuro é porque eu vejo o passado, e com ele, pelos vestígios impressos na alma, eu posso prever o que há de ser, não por conhecer algo que ainda não é em si mesmo, mas por saber conhecê-lo em sua causa, pois todo saber se constitui de memória. Em Agostinho, o tempo passa a ser pensado em termos de atividade psíquica / espiritual: se estamos

dentro do tempo e, todavia, o percebemos, o medimos, o comparamos e o avaliamos, é porque há um movimento introspectivo da alma que me permite lembrar, ver e prever (isto é, reconhecer índices temporais diversos). A medida do tempo se dá por meio da experiência; e experiência é algo que nos acontece, e que luta por uma narrativa. O que medimos não se trata do tempo passado ou do futuro, o que medimos são os vestígios, as lembranças. As atividades sensíveis, intelectuais e pragmáticas da experiência é que nos dão a exata medida do tempo.

> (...) nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três. (p. 284).

Há um abuso no uso da linguagem quando dizemos existir três tempos: passado, presente e futuro. O que de fato ocorre, dirá Agostinho, é uma certa presença na alma (tríplice presente): o presente do passado, a memória; o presente do presente, a visão presente; o presente do futuro, expectativa. Mas ainda assim se percebe uma insuficiência da linguagem em dizer com propriedade a atividade da alma, ainda que seja possível compreender a intenção do que foi dito. Mas cabe ainda esclarecer em que condições nós apreendemos o tempo. Sabemos que nem passado, nem presente, nem futuro podem ser medidos, mas ainda assim os medimos. Como eu meço o tempo? “Porém, que medimos nós senão o tempo nalgum espaço? Não diríamos tempos simples, duplos, triplos e iguais ou com outras denominações análogas,

se não os considerássemos como espaços de tempos" (p. 285). Aqui surge uma nova aporia na reflexão agostiniana, pois se o tempo não tem espaço ele não pode ser medido: "Não medimos o que não existe. (...) Como medimos nós o tempo presente, se não tem espaço?" (ibid.).

É na própria passagem do tempo que medimos o tempo. É no passado que falamos da passagem do presente. Não podemos medir o futuro que ainda não é, nem o passado que não é mais, nem o presente que não tem extensão, só podemos medir o tempo quando ele passa. Então, só podemos medir o que deixou de existir? Mas não é verdade que não podemos medir o que já não é? E os tempos que continuam? Também não podemos medir, pois ainda não são. Se não medimos os tempos futuros, nem os presentes, nem os que passam, como, ainda assim, medimos o tempo? "Em ti, ó meu espírito, meço os tempos!" (p. 292). A alma espera, fixa a atenção, retém na memória; é na alma que os tempos são e podem ser medidos. É na alma que medimos o tempo:

> Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! (...) Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. (p. 292).

Medimos as impressões que permanecem no espírito depois da passagem do tempo, e não as coisas que passam. Com esta acepção, Agostinho une não só a questão do tempo à questão da linguagem[4], como também resolve a aporia do tempo longo ou breve ao dizer que o que medimos não são as coisas, mas

[4] "Pois o tempo se dá, de maneira privilegiada, à minha experiência em atividades de linguagem (...), e só consigo falar, escrever, cantar e contar porque posso lembrar, exercer minha atenção e prever" (GAGNEBIN, 1994, p. 76).

as impressões que permanecem fixadas na memória. “Os tempos que passam”, indo embora, deixam uma espécie de espaço temporal (uma extensão; como uma dobra no tempo) que pode ser medido, comparado e avaliado como longo ou breve. Então, se medirmos o tempo com o próprio tempo, o tempo não poderá ser pontual, ele parecerá dotado de uma distensão (*distentio*). E se o tempo em si mesmo não pode ser medido, como ainda assim o medimos? É na alma que medimos a passagem do tempo. Medimos aquilo que permanece na alma depois da passagem do tempo, são as impressões deixadas na alma pelas coisas que passam que medimos. O tempo é, pois, uma certa distensão da alma (*distentio animi*), o que medimos é a longa espera do tempo e a longa recordação do tempo (e não as coisas elas mesmas). Mas devemos ser cautelosos, nos aconselha Ricoeur, pois a investigação das experiências do tempo não se esgota no recurso da impressão. Ainda falta esclarecer, em sua profundidade, o conceito de *distentio animi*. “É na passagem que devemos buscar, ao mesmo tempo, a multiplicidade do presente (o tríplice presente) e seu dilaceramento” (RICOEUR, 1994, p.35).

O que acontece quando falamos? Como se dá nossa experiência do tempo? Ora, como seres temporais que somos, estamos no tempo, falamos no tempo e sabemos do tempo. Não podemos refletir sobre o tempo como se fosse um objeto exterior ao pensar. Em sua análise, Agostinho tenta descrever de dentro do próprio fenômeno (a experiência do tempo) aquilo que acontece em nosso agir: ação, linguagem e temporalidade se imbricam para descrever nossa experiência do tempo. E nossa experiência do tempo se dá na própria dialética interna do tempo entre intenção e distensão, no confronto entre dois traços da alma humana, que Agostinho nomeia *intentio* e *distentio animi* (termos emprestados de metáforas sonoras). No contraste entre “a passividade da impressão com a atividade de um espírito estendido em direções opostas,

entre a espera, a memória e a atenção" é que percebemos a face ativa do processo de experimentação do tempo, pois, "só um espírito assim diversamente estendido pode ser distendido" (RICOEUR, 1994, p. 38).

Tanto Ricoeur (1994, p. 39) como Gagnebin (1997, p. 77) ressaltam a importância e a beleza poética da recitação de um hino de cor — usado por Agostinho (p. 28) para descrever como se dá nossa experiência temporal — para a compreensão do caráter ativo da experiência do tempo como *distentio animi*. Citamos:

> Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectação estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo que passa de expectação para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se em memória, por causa do que já recitei, e em expectação, por causa do que hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era para se tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim tanto mais a memória se alonga e a expectação se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória. (p. 294)[5]

Observa Agostinho sobre o hino recitado de cor: antes de começar, minha atenção se estende a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa de expectação para o passado. É na passagem de um instante, dividida a alma entre memória e expectação, que a alma (atenta) transforma futuro em pretérito. A passagem do tempo pelo presente não se dá de forma passiva, ela é viva, é dinâmica. O presente não é só atravessado, há uma espera e uma lembrança que agem sobre o ato de recitar, e esta ação que diminui a espera e que alonga a memória é feita pela alma atenta. Há uma intenção presente que transporta o futuro para o passado.

[5] Trata-se do canto *Deus creator omnium*. Canto extraído do hino de Ambrósio (RICOEUR, 1994, p. 36).

Em Agostinho, o futuro sopra em direção ao passado em função de uma alma que age. Recitar, portanto, exige três atividades da alma: memória, expectação e atenção. É essa estrutura temporal que nos permite medir o tempo. A tensão entre essas três atividades da alma, o "jogo de paixão e de ação" que se estabelece no trânsito, os movimentos da alma estendida entre o esperar e o lembrar, e a atenção presente (que pensa esta não coincidência), são os elementos ativos da alma, que contrastam com a passividade da impressão. "Longa espera do futuro" e "longa recordação do passado": "É, pois, na alma, a título de impressão, que a espera e a memória têm extensão. Mas a impressão só está na alma enquanto o espírito age, isto é, espera, está atento e recorda-se" (RICOEUR, 1994, p. 39).

No exemplo do hino, encontra-se tanto a chave da teoria da distensão, no contraste entre essas três tensões, como também se "marca o ponto de articulação da teoria da *distentio* com a do tríplice presente. (...) reformulada em termos de tríplice intenção, [fazendo] jorrar a *distentio* da *intentio* eclodida" (RICOEUR, 1994, p. 39). *Distentio* e *intentio*, dois movimentos da alma em permanente interação e conflito. A primeira se caracteriza pela não-coincidência entre as três ações: esperar, lembrar e estar atento; já a segunda por uma atividade intencional, consciente, que "avança" (que faz passar o futuro para o passado), e que tenta pensar esta falha dolorosa da temporalidade. "A intensidade de um presente que não é mais mero ponto de passagem, mas sim instante privilegiado de apreensão dessa não coincidência, tomada de consciência ativa desse incessante esticamento" (GAGNEBIN, 1997, p. 77). Mas, a *distentio* — interroga e responde Ricoeur — tem a ver com a passividade da impressão? Parece que sim, na medida em que a impressão é concebida ainda como o reverso passivo da própria tensão do ato de avançar (*intentio animi*): pois alguma coisa permanece enquanto atravessamos o

poema em pensamento. É a intenção presente que passa o futuro para o passado. No caso, analisa Ricoeur, a própria atividade intencional (que avança) tem como reverso a passividade, nomeada imagem-impressão ("por falta de termo melhor"): "os três desígnios temporais dissociam-se na medida em que a atividade intencional tem como contrapartida a passividade engendrada por esta própria atividade" (RICOEUR, 1994, p. 40). Não só há a discordância entre esses três atos (ou ações), como também atividade e passividade entram em conflito na própria atividade narrativa. "Mais o espírito se faz *intentio*, mais ele sofre *distentio*" (RICOEUR, 1994, p. 40).

É chegado o momento de voltarmos nosso pensamento à questão da oposição entre temporalidade humana e plenitude da eternidade divina. Como foi dito ao final do quarto parágrafo, esta oposição não se refere apenas ao caráter "defeituoso", "falho" e "negativo" da temporalidade humana em relação à eternidade divina. Para além deste pensamento redutor, Ricoeur visualiza nesta oposição algo muito mais instigante e provocador em relação à nossa própria experiência temporal. Com efeito, para entendermos a noção de *distentio* basta pensarmos em seu contraste com a *intentio animi*; contudo, ainda falta, para atingirmos o sentido pleno do conceito, pensar a temporalidade humana em contraste com a eternidade. A falha no tríplice presente (*distentio animi*) só pode ser pensada em sua profundidade se a compararmos ao presente eterno de Deus. A *distentio*, a partir da mediação entre eternidade e tempo, ganha um novo significado: além de "solução" das aporias do tempo, ela passa a exprimir o dilaceramento da alma privada da estabilidade do eterno presente. Ora, se há um reconhecimento de um princípio, resta dizer que dele podemos nos aproximar e assim retornar à estabilidade do eterno presente. Pois "a própria visada da experiência

temporal, na sua intensidade presente (*intentio*), torna-se como que uma imagem do presente eterno de Deus em nós" (GAGNEBIN, 1997, p. 78).

Deste modo, a dialética tempo-eternidade provoca, dentro da própria experiência temporal, a intensificação da dialética *distentio-intentio*, "que visa extrair da própria experiência do tempo recursos de hierarquização interna cujo benefício não é abolir a temporalidade, mas aprofundá-la" (RICOEUR, 1994, p. 78). O contraste tempo-eternidade provoca o confessar das diversas intensidades temporais, permitindo assim um aprofundamento da temporalidade humana, em níveis sempre mais estendidos, contra a ideia de um tempo linear e cronológico.

Assim como o bispo de Hipona, em sua narrativa autobiográfica escrita ao final do século III, *Desalinho*, escrito por Márcia Zanelatto neste século, nos interroga sobre o tempo. "O que é, por conseguinte, o tempo?", perguntou Agostinho nas *Confissões*: "Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não o sei". A tese agostiniana defende que o tempo está localizado na alma, solucionando como vimos, as aporias sobre o tempo. O que significa dizer que nós fazemos o próprio tempo. "Quanto tempo o tempo tem?" (...) "e o passado que segue mudando conforme se anda…", dirá a Enfermeira de Kelzy Ecard em *Desalinho*, introduzindo o espectador para a tragédia da personagem Mariana, heterônimo ficcional da poetisa Florbela Espanca, interpretada por Carolina Ferman. No palco, seremos testemunhas de confissões nada tagarelas, de um tempo onde nada passa, onde tudo é presente. Na fala da personagem, transcrita logo acima, o futuro é transportado para o passado, confirmando a tese agostiniana dos movimentos da alma como medida do tempo. Assim coloca Ricoeur:

> O achado inestimável de santo Agostinho, reduzindo a extensão do tempo à extensão da alma, é o de ter ligado

> essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do tríplice presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a discordância nascer e renascer da própria concordância entre os desígnios da espera, atenção e memória. (RICOUER, 1994, p. 41).

No presente eterno de *Desalinho*, experimenta-se junto aos personagens um outro tempo, um tempo que não se pode medir pela sucessão dos tempos passados e futuros. Um tempo dilatado, pois o tempo em *Desalinho* é o tempo dos afetos, e por isso um tempo enovelado! No tempo em desalinho, a dramaturga costura poesia e narrativa dramática, sem esforços, sem pedantismos inúteis: “canta um pouco. bem baixinho, até eu conseguir pensar numa rosa”; diz Mariana à Enfermeira. E continua: “eu preciso de flores para amadurecer”, ao passo que essa responde: “já vai passar, o medicamento dá reações assim desagradáveis”. A dramaturga impulsiona a flecha do tempo, para que a história do drama de Mariana, presa num hospital psiquiátrico, possa correr diante de nossos olhos. Mas a concessão ao drama é breve, a poesia é a linguagem desta bela obra escrita por Márcia Zanelatto: “Se eu tivesse tido como interromper o fluxo. se eu soubesse parar o tempo”, diz o Irmão. Mas aqui se trata de um tempo que não depende mais do movimento, seu tempo é múltiplo, capaz de afirmar a potência de todos os mundos, de todos os tempos. Sobrepondo o antes e o depois, em camadas sobrepostas, numa ordem estratigráfica, a história vivenciada por Mariana, o Irmão e a Enfermeira não obedece a uma linha do tempo, pois coexiste num emaranhado. Cito Jorge Luis Borges (como não citar!) no prólogo a *História da eternidade*:

> O movimento, ocupação de lugares diferentes em instantes diferentes, é inconcebível sem o tempo; igualmente o é a imobilidade, ocupação de um mesmo

> lugar em pontos diferentes do tempo. Como pude não sentir que a eternidade, ansiada com amor por poetas, é um artifício esplêndido que nos livra, embora de maneira fugaz, da intolerável opressão do sucessivo? (BORGES, 1999, n.p.).

Borges nos confessa sua profunda desconfiança em relação ao conceito de tempo, e assim é em *Desalinho.* No palco, somos testemunhas da confissão de três personagens, rememorando um presente que dura tanto quanto a história do universo: uma eternidade. Sua narrativa detém o avanço do tempo, tornando a memória um fato vivo e presente. O tempo reconfigurado, ressignificado na narrativa, sem dúvida nenhuma nos ajuda a entender o nosso próprio tempo cotidiano. Ao nos interrogar sobre o tempo, a partir do tempo-poesia, desafiamos nossa concepção objetiva do tempo, da sucessão linear, desta intolerável opressão da sequencialidade: “para quem não tem mais nada, ter paciência é um exagero” (Mariana). Como conclusão, tomamos novamente emprestadas as palavras de Ricoeur: “fazer uma narrativa é ressignificar o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que narrar, contar, recitar é fazer a ação seguindo o convite do poema” (1994, p. 81).

Se o tempo não pode ser diretamente observado, somente narrado, deixemos nossa alma narrar o tempo, e que, em desalinho, possamos compreender novas e diferentes formas de passar o tempo, seguindo o convite do poema.

Referências bibliográficas:

BORGES, Jorge Luis. “Prólogo para História da Eternidade”. In: _____. *Obras Completas*, vol. 1. Trad. Carmen Cirne Lima. São Paulo: Ed. Globo, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Dizer o tempo”. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de janeiro: Imago, 1997.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de janeiro: Zahar, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1994.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Livro XI. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

SOUZA NETTO, Francisco Benjamin. “Tempo e memória no pensamento de Agostinho”. In: *Tempo e razão* — 1600 anos das confissões de Agostinho. Cidade: São Paulo: Edições Loyola, 2002.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/o-tempo-em-desalinho/

Martha Ribeiro é pesquisadora, diretora teatral e professora adjunta da UFF. Publicou pela Editora Perspectiva o livro Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba. Com vários artigos científicos publicados em revistas especializadas, atualmente se dedica ao estudo do Teatro Performativo, coordenando o projeto “Pirandello Contemporâneo” e o Programa de Estudos em Teatro Performativo da UFF.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

ESTUDOS

O espaço de Panidrom

Estudo sobre a realização de espetáculos de formatura a partir de experiências do Curso de Direção Teatral da UFRJ

Autor: Ricardo Libertini

Resumo: O texto apresenta questionamentos e reflexões sobre o teatro realizado na universidade a partir de *Panidrom*, peça de teatro com direção de João Pedro Orban apresentada na XIV Mostra de Teatro do curso de Direção Teatral da UFRJ, em 2014.

Palavras chave: Panidrom, teatro, universidade

Abstract: The article addresses issues and reflections concerning theater productions in the university through the example of Panidrom, theatrical play staged by graduating director João Pedro Orban. The play premiered at XIV Mostra de Teatro da UFRJ , an event organized by the university in which all graduating directors are supposed to present a play.

Keywords: Panidrom, theatre, University

Começo este texto expondo tentativas de definição do teatro realizado na universidade:

> 1) o teatro em universidade consiste numa ferramenta educativa no sentido lato do termo (...): educativo em nível pessoal e acadêmico; (...) uma ferramenta pedagógica e cidadã; uma ferramenta para o desenvolvimento cultural; consiste também numa ferramenta para um público, ou ainda melhor, para vários públicos. 2) (...) consiste no exercício da teoria e/ou da prática teatral no interior de uma instituição voltada para a pesquisa. (...) O teatro na universidade constrói pontes entre pesquisa, teoria e prática. O que poucas instituições podem fazer ao mesmo tempo. A abordagem multidisciplinar é o que pode fazer avançar a universidade (...). 3) (...) o teatro universitário é um lugar de experimentação (de vanguarda?) e de experiência da liberdade criadora que não é apenas estética mas também social e política; o teatro universitário está ao lado de, contra e à margem. Ele se desassocia do teatro em geral. (GERMAY, 2010, p. 73).

Diante da dificuldade de definir o teatro na universidade, busco dar atenção a um projeto experimental de teatro apresentado em novembro de 2014, no campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Praia Vermelha, na Urca, com o objetivo de fomentar a discussão sobre a criação e a produção teatral no espaço acadêmico. Quero ressaltar que não se trata de uma análise crítica sobre o trabalho encenado; mas de um texto que pode servir de instrumento para levantar alguns questionamentos sobre o teatro na universidade.

É sabido que cursos de formação apresentam características norteadas pelo plano pedagógico adotado e, tratando-se de cursos nas universidades, pelos procedimentos acadêmicos. A partir disso, ao assistir a montagens de peças de teatro de alunos em formação, é possível identificar particularidades das

escolas em cada montagem. Eu, que ingressei no curso de Artes cênicas — habilitação em Direção Teatral da UFRJ em 2006, e me formei em 2011 —, assisti à última mostra de teatro realizada pelo curso em 2014. A Mostra de Teatro da UFRJ reúne alunos formandos do curso de Direção Teatral e outros de diferentes períodos assumindo funções como atores e produtores, além de alunos dos cursos de Indumentária e Cenografia da Escola de Belas Artes (EBA), de Dança e da Escola de Música da UFRJ. Os professores atuam como orientadores e as montagens contam com a assistência da equipe da SUAT[1]. Em sua última edição, realizada entre 28 de outubro e 14 de dezembro de 2014, treze trabalhos de conclusão de curso foram apresentados, dentre eles, *Panidrom*[2], com direção de João Pedro Orban e orientação de direção de Adriana Schneider. Este projeto me chamou a atenção pela escolha de espaços não convencionais de encenação. Criado em processo colaborativo, o seu ponto de encontro, de concentração ou de partida foi em uma das entradas da Escola de Comunicação (ECO), percorrendo em seguida o campus universitário da Praia Vermelha para contar a experiência de moradores que, removidos de um bairro onde a construção de uma represa alagaria a região, foram atraídos e guiados para uma terra prometida chamada Panidrom.

No curso de Direção Teatral, os alunos têm três disciplinas de prática de montagem: Direção V, Direção VI e Projeto Experimental em Teatro (PET). Eles, ao enviarem seus projetos de encenação por escrito para o corpo

[1] A SUAT — Sistema Universitário de Apoio Teatral da UFRJ é um programa de criação, treinamento e coordenação de equipe interdisciplinar de estudantes de graduação, sob orientação de professor da área de tecnologia teatral do curso de Direção Teatral, destinado ao suporte técnico-logístico de eventos teatrais ou similares realizados nos *campi* da UFRJ, ou em espaços externos que estejam recebendo produções artístico-culturais da universidade.
[2] *Panidrom*, com direção de João Pedro Orban e dramaturgia colaborativa de Clarice Lissovsky e Tomás Braune, foi apresentado do dia 7 a 9 de novembro de 2014, integrando a programação da XIV Mostra de Teatro da UFRJ.

Patrocínio:

docente, já estão cientes das diretrizes[3] que irão "moldar" seus processos criativos. Aqui, destaco o que se refere a espaços cênicos para os trabalhos de conclusão de curso: "os trabalhos podem ocupar outros espaços que não a sala Oduvaldo Vianna Filho[4] de acordo com disponibilidade e possibilidades técnicas e administrativas." Diante desta e de outras condições, cabe ao aluno coordenar aquilo que ele deseja concretizar em seu projeto cênico e aquilo que ele pode realizar dentro dos limites colocados pelo curso. Isto é um exercício violento, mas determinante para a encenação das montagens.

Quando assisti a *Panidrom*, me perguntei o que moveu João Pedro Orban a encenar o seu trabalho de conclusão de curso pelo campus universitário. Teria sido um desvio de percurso ou uma opção político-estética? Ou uma forma de driblar a pouca disponibilidade de salas para ensaios relatada pelos alunos-diretores? Então, tive acesso ao projeto de encenação da montagem em questão e confirmei o interesse e a escolha de Orban por uma montagem de rua e pela itinerância, apontando para questionamentos a respeito do espaço, seja na esfera acadêmica, seja na cidade do Rio de Janeiro. Aliás, no texto publicado na revista À Mostra – XIV Mostra de Teatro da UFRJ, o aluno-diretor afirma que a palavra "terra" deu início ao seu projeto de encenação e de construção dramatúrgica, entendendo o seu trabalho como uma busca por "novas formas de se relacionar com o espaço, com a cidade. De encontrar linhas de fuga e pontos de resistência. *Panidrom* é a vontade de buscar saídas e a tentativa de formular perguntas" (ORBAN, 2014, p. 22).

[3] As diretrizes são uma espécie de regulamento das disciplinas de prática de montagem do curso de Direção Teatral da UFRJ. Elas estabelecem objetivos específicos para cada disciplina.
[4] A sala Oduvaldo Vianna Filho, conhecida também como sala Vianninha ou simplesmente Vianninha, é um espaço multiuso localizado no Palácio Universitário, utilizado principalmente para aulas de Direção Teatral e, ocasionalmente, como palco de eventos acadêmicos.

Patrocínio:

Entretanto, a questão “espaço” não é exclusiva de João Pedro Orban. Ainda na revista da Mostra de Teatro, encontramos um texto escrito pelo Centro Acadêmico do curso de Direção Teatral da UFRJ, no qual ressalto este trecho:

> (...) acho que nos perdemos em algum lugar pra que caminho queremos seguir enquanto universidade enquanto artistas enquanto conjunto político sem espaço e contêiner FALTA ESPAÇO e criam-se espaços fazemos com pouco mas não podemos deixar que o discurso do pouco contente falta articular esses espaços de criação em memória imaginação atualidade (...) (REVISTA À MOSTRA, 2014, p. 7).

Em edições anteriores da Mostra, muitos alunos-diretores já se posicionaram diante dessa questão, investindo na ocupação de espaços não convencionais e os tornando um dos elementos dramatúrgicos fundamentais de suas encenações. *Em trânsito* (2011)[5], de Natassia Vello — para não citar outros trabalhos de conclusão de curso que eram apresentados em diferentes espaços do campus da Praia Vermelha, antes da sala Oduvaldo Vianna Filho ser estruturada como ela é atualmente —, por exemplo, foi uma montagem experimental que deu considerável atenção à utilização de espaços pelo campus e que dialoga com *Panidrom* no que diz respeito à montagem de rua e à itinerância. Dito isto, como construir esses espaços de criação, sugeridos pelo Centro Acadêmico do curso? Seria possível transformar um aparente “obstáculo” em uma das matérias primas para uma montagem na universidade?

Se, na disciplina PET do curso de Direção Teatral da UFRJ, é permitido o uso de outros espaços que não a sala onde acontecem a maioria das apresentações da mostra de teatro do curso, bastaram cerca de cinco a seis

[5] *Em trânsito*, de Natássia Vello, foi uma criação coletiva performática apresentada na XI Mostra de Teatro da UFRJ.

ensaios dentro de uma sala (sempre com as portas abertas para a circulação do interno com o externo) para que João Pedro e seus atores explorassem outras espacialidades, instituindo o campus universitário da Praia Vermelha e alguns bairros da cidade do Rio de Janeiro como o local de criação e de experimentação. Eu diria que a rua se tornou uma espécie de grande sala de ensaio ou o "lugar de ensaio"[6], como o aluno-diretor prefere chamar. Dessa maneira, eles não dependiam mais e somente das tradicionais e disputadas salas da ECO para dar prosseguimento à sua investigação cênica.

> Aos poucos, a rua começou a aparecer como território ideal para nossas experimentações e assim fomos nos desgarrando das quatro paredes da sala de ensaio e mergulhando nos limites variáveis do espaço externo. Através da experiência, descobriríamos essa dramaturgia. (ORBAN, 2014, p. 22).

Foi a partir da vivência da rua e do movimento de itinerância pela cidade que o processo de criação de *Panidrom* começou a ganhar corpo, indicando, consequentemente, a necessidade de outro modo de produção que não o tradicional.

Com o decorrer dos experimentos conduzidos por Orban, os espaços de criação pela cidade foram impregnando as dramaturgias da montagem.

> A qualidade gerada pela carga semântica do espaço passa a responder por importantes discursos do espetáculo. O espaço historicizado contamina a encenação como uma espécie de metatexto. As cargas semânticas embutidas nesses locais passam então a fazer parte dos discursos dramatúrgicos. (REBOUÇAS, 2009, p. 174).

[6] A denominação "lugar de ensaio" é decorrente da variação constante do local de ensaio (sala, rua, gramado, quadra, etc.).

O aluno-diretor se norteou pela definição de "espaço" do geógrafo Milton Santos, que diz que:

> O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. (...) Os objetos não têm realidade filosófica, isto é, não nos permitem o conhecimento, se os vemos separados dos sistemas de ações. Os sistemas de ações também não se dão sem os sistemas de objetos. (SANTOS, 2008, p. 61).

Sendo assim, Orban mapeou o território com o qual estava se propondo a jogar com o objetivo de apresentar um sistema de relações atravessado pelos atores, músicos, espaço e público em sua encenação. Em vista disso, para experienciar o entendimento do conceito de espaço defendido por Santos, foram fundamentais algumas experiências desenvolvidas pela professora, acadêmica, pesquisadora e *performer* Eleonora Fabião, com as "saídas"[7], da mesma maneira que uma articulação entre as "vivências" e os "workshops"[8], desenvolvidos pelo grupo paulista Teatro da Vertigem. Segundo João Pedro Orban, dentro das condições oferecidas pelo curso de Direção Teatral, ele optou por um processo criativo concentrado de dois meses e meio, mas com intensidade e profundidade, e fez com que a sua equipe de criação tomasse ciência do terreno em que estavam atuando e das dificuldades que enfrentariam devido à natureza da própria montagem — relacionadas à orquestração e à manutenção da equipe com mais de vinte pessoas; à falta de

[7] A "saída" é uma experiência cênica realizada fora da sala de ensaio, na qual o ator realiza uma trajetória retornando em determinado tempo para apresentar uma composição cênica. Para a realização de uma saída, é necessário uma ou mais diretrizes que norteiem a experiência, além de, se necessário, uma ou mais perguntas que estimulem a composição.

[8] Os "workshops", técnica desenvolvida pelo Teatro da Vertigem, são uma resposta cênica a uma pergunta formulada um ou mais dias antes de sua apresentação; as "visitas", também desenvolvida e aplicada pelo mesmo grupo de teatro de São Paulo, são experiências externas à sala de ensaio, em que os atores visitam algum local e trazem uma cena criada a partir dessa experiência.

autonomia no que dizia respeito à aparelhagem técnica durante os ensaios; à sustentabilidade do seu projeto experimental com o passar dos meses de ensaio; além da negociação para o uso de espaços na própria universidade. Por falar em dificuldades, exponho um fragmento do texto de Marcos Moraes no livro *Trilogia bíblica*, do grupo paulista Teatro da Vertigem, que ao longo da sua trajetória ocupou espaços não convencionais como palco:

> (...) é significativo lembrar as dificuldades e o tempo necessário para conquista desses espaços, muitas vezes envolvendo verdadeiras batalhas para resgatá-los de seu (des)uso oficial. Uma vez que se trata de edifícios concebidos para fins específicos que não o teatral, o acesso a essas estruturas arquitetônicas sempre foi tortuoso e, muitas vezes, quase impossível. (MORAES, 2002, p. 78).

Para expandir espaços junto às diretrizes da disciplina PET, considero fundamental o papel do "orientador de direção" para auxiliar e intermediar a negociação e o diálogo entre o aluno-diretor e a universidade. Em uma conversa com João Pedro por telefone, ele afirmou que a relação que teve com Adriana Schneider, sua orientadora, foi estabelecida na base do "jogo limpo". Todas as ideias, antes de serem executadas, eram comunicadas a ela com a finalidade de dar algum respaldo a tais ações e a possíveis consequências geradas no campus e na cidade. "Nada do que não era permitido foi realizado em ensaios e nas apresentações", afirma Orban. Então, na presença de uma aparente limitação criativa, soluções para as experimentações de composição de personagens[9] e de cenas foram surgindo ao longo do processo. Isso me faz pensar que a existência de limites não significa cerceamento do processo de

[9] Ao invés de personagens, João Pedro Orban adota o termo "criaturas", entendendo "por criatura a combinação entre uma personagem ficcional, com personagens reais do cotidiano e a pessoalidade do ator".

criação de uma montagem universitária; pelo contrário, estimula e potencializa a produção de novas resoluções para os alunos-diretores realizarem seus projetos experimentais.

Se João Pedro articulou o seu modo de criação e de produção com o que era permitido, aproveitando-se de possíveis exceções e se aproximando ao máximo do limite das regras, parece-me que ele não impôs somente a sua ideia ao espaço, mas permitiu que o espaço e a carga semântica do mesmo também dialogassem com a montagem. Renato Bolelli Rebouças, diretor de arte da peça *Hygiene*, do Grupo XIX de Teatro, diz que:

> No espaço real, todas as marcas de configuração e existência (tempo) carregam histórias verdadeiras. A acústica, a luminosidade, a própria condição do lugar oferece relações de dramaturgia e conflito. Coragem, localizar as cenas (...), pedir licença, envergonhado perante sua decadência angustiada para estar ali, para abrigar o teatro. E, ao mesmo tempo, com orgulho por estar ali, irradiando a possibilidade de desvendá-los. Os edifícios entendidos e experienciados em si, mas também como percurso, como distância e relação, exigindo estado ampliado de percepção: para onde ir? Por que ir? (REBOUÇAS, 2006, p. 73).

Por falar em estado ampliado de percepção, ressalto que a ocupação de outras tipologias arquitetônicas e de paisagens no campus da Praia Vermelha converge para outros modos de recepção de *Panidrom*. Evill Rebouças, autora do livro *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*, fala que o teatro contemporâneo tem apontado questões que envolvem a percepção, e parte desta relação está ligada aos modos de produção do espetáculo. Ao "descentrar o espaço; fraturá-lo em zonas diversas; explorar suas várias dimensões; jogar com as oposições espaciais para exaltá-las ou apagá-las (o

fechado e o aberto, o contínuo e o descontínuo); salientar os signos da teatralidade" (REBOUÇAS, 2009, p. 130), arrisco-me a dizer que observei o sistema de relações criado por Orban ao assistir ao segundo dia da apresentação do seu projeto experimental. Enquanto existia o trânsito fluindo entre os músicos e o público, assim como entre o espaço e o público, durante a apresentação, outro fluxo da equipe de criação e de produção também acompanhava o trajeto. Esse movimento, que margeava a encenação, expressava também controle e reconhecimento dos limites das regras da disciplina e do campus.

Posso, então, concluir que um aparente "obstáculo" se tornou matéria prima para a criação de uma montagem universitária. É verdade que *Panidrom* tinha como proposta original a ocupação de espaços pelo campus universitário e que nem todos os projetos experimentais do curso necessitam se configurar nestes moldes. Mas pergunto-me: se houver incentivo à ocupação de espaços pelo campus, a disponibilidade de "lugares" para ensaios de experimentações aumentaria? Pensando por outro viés, quais e quantas novas dramaturgias surgiriam? E, se há o interesse de que uma montagem de conclusão de curso ultrapasse o território da universidade, no que ela se transformaria?

> Malabarismos necessitaram ser feitos, labirintos tiveram de ser percorridos, torturas burocráticas precisaram ser superadas, autoridades vieram a ser conquistadas, mas, acima de tudo, expectativas negativas foram vencidas (...). Acrescentemos, ainda, que esse é um fator desafiador e agravante para a circulação dos espetáculos. Cada remontagem significará, necessariamente, outra viagem em peregrinação, na busca do lugar ideal e, consequentemente, de um processo de (re)criação cênica. (MORAES, 2002, p. 78-79).

Além disso, surge a questão: e quando a peça sair da universidade, quais serão os desafios? Estariam os alunos recém-formados preparados para ocupar outros espaços da cidade do Rio de Janeiro? Recentemente, a montagem de João Pedro Orban arrecadou recursos financeiros em uma plataforma de financiamento colaborativo para dar mais autonomia ao projeto e continuidade ao seu caminhar político, desta vez fora do campus universitário. Se encararmos as mudanças dos modos de produção e de criação e o amadurecimento natural diante do processo para além da UFRJ, acredito ser possível que projetos experimentais como *Panidrom* encontrem seus espaços.

Referências bibliográficas:

FABIÃO, Eleonora. “Performance: poéticas e políticas do pertencimento”. In: PRIMO, Rosa; ROCHA, Thereza (orgs.). *Bienal Internacional de Dança do Ceará*: um percurso de intensidades. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2001.

GERMAY, Robert. *Do teatro universitário à associação internacional do teatro na universidade* — considerações, ou o teatro universitário tem couro duro. Trad. Fernanda Cavalcanti. João Pessoa: Moringa Artes do Espetáculo, 2010.

MORAES, Marcos. “Produção”. In: TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 78-79.

ORBAN, João Pedro. “Panidrom, um caminhar político pela cidade”. In: REVISTA À MOSTRA. Revista programa sobre a XIV Mostra de Teatro da UFRJ. UFRJ, 2014.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: UNESP, 2009.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. “Vivências possíveis — Espaço e processos de criação”. In: *Hysteria / Hygiene*. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006, p. 72-74.

REVISTA À MOSTRA. Revista programa sobre a XIV Mostra de Teatro da UFRJ. UFRJ, 2014.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 61.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/o-espaco-de-panidrom/

Ricardo Libertini é graduado em Artes cênicas — habilitação em Direção teatral — e é ator, diretor e integrante do Grupo Garimpo.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

CONVERSAS

Diálogos sobre formação universitária em Teatro

Conversa com alunos formandos de universidades de teatro do Rio de Janeiro

Autora: Andrea Santiago

Resumo: A conversa, realizada em março de 2015 aborda visões pessoais relacionadas à formação universitária e à experiência profissional fora do ambiente acadêmico.

Palavras-chave: Prêmio Yan Michalski, montagem de formatura, academia, universidade.

Abstract: The interviews which took place in March 2015 debate personal points of view about university education and professional experience out of the academic environment.

Keywords: Yan Michalski Awards, final presentation, academia, university.

Sempre que vou assistir a uma peça de formatura para o Prêmio Yan Michalski, sinto um frio na barriga de atriz estreante. Imagino como estão os atores, os diretores, os que se formam ali, e o que ocorre com a vida artística a partir desse rito de passagem rumo à realidade do mercado de trabalho. Deparar-se com os desafios do longo caminho da profissão é o que os espera, e o início disso se concretiza na montagem de formatura.

É muito instigante assistir a peças de formatura, sobretudo quando percebemos que elas são o resultado de algo maior que o último período de um aluno ou a pressa de ter o canudo nas mãos; quando são, enfim, o conjunto do aprendizado e das experiências vividas nos semestres anteriores, além da chance derradeira de testar suas habilidades com grande margem de erro, sem que isso os leve ao descrédito. Salta aos olhos, principalmente, as provocações que os formandos permitem fazer a si mesmos, às formas artísticas e à estética, atingindo os limites da criação quando se propõem a uma colaboração coletiva, por exemplo. Ou ainda quando, diante do excesso de proposições artísticas e da recorrente falta de subsídios financeiros, optam por um espaço cênico alternativo, esbarrando em questões burocráticas para a utilização do mesmo.

As perguntas dessa entrevista foram baseadas não apenas nas minhas impressões como jurada ou espectadora, mas também como aluna formada em Teoria do Teatro pela UNIRIO e colaboradora em algumas práticas encenadas na faculdade. Por acompanhar alguns processos (como teórica) e participar (como atriz) de montagens dentro da universidade, pude perceber de muito perto as motivações, os esforços e as reais condições de estrutura artística e física do edifício universitário, de aprendizado e experiência desses alunos.

Justamente por já ter estado do outro lado, tenho a chance de assistir às montagens de formatura das escolas de teatro do Rio de Janeiro com um olhar mais apurado e mais gentil no que diz respeito às escolhas artísticas dos alunos formandos, sejam eles diretores, atores, cenógrafos, figurinistas ou iluminadores. Acredito que até mesmo os empecilhos, que limitam certas escolhas, podem trazer à tona soluções tão boas — ou melhores, na maioria das vezes — quanto no caso de haver condições supostamente perfeitas para realização do projeto final de formação desses alunos. Decerto que a distância do meio acadêmico e da socialização diária com os formandos possibilita uma visão mais clara da produção e do exercício artístico da universidade, diferentemente de quando estamos inseridos nesse universo. Embora as perguntas sejam de cunho bastante pessoal, sendo apenas uma pequena parte delas acerca de questões latentes da trajetória universidade – mercado de trabalho, acredito que obtive respostas esclarecedoras em relação à visão do meio acadêmico e às perspectivas de um futuro cultural consciente desses quatro entrevistados: Luiza Rangel e Davi Palmeira, diretora indicada e ator premiado no 2º Prêmio Yan Michalski, em 2015, ambos em período de conclusão de curso na UFRJ; e Victor Brennand e Elis Negrão, formados pela UNIRIO, o primeiro premiado na categoria de diretor, e a última indicada como atriz, no 1º Prêmio Yan Michalski em 2014.

Luiza Rangel, diretora indicada pela peça *Rinocerontes*, UFRJ, 2014

Andrea Santiago: O que te fez prestar vestibular para o curso de Direção Teatral da UFRJ? Você tinha outra opção ou estava certa disso?

Luiza Rangel: Naquele ano (final de 2009) também pensava em prestar vestibular para Direito, mas optei pelas artes cênicas. O objetivo principal foi

aprofundar meu contato com teoria e prática teatral, estudar diferentes abordagens e metodologias do processo criativo no teatro.

Andrea: O curso de direção da UFRJ tem muitos alunos atores ou que cursam interpretação. É o seu caso, pois já vi uma montagem com você em cena como atriz. Como é ser dirigido por um colega de curso?

Luiza: Sim, eu já estudava interpretação antes. No curso de Direção é comum nos envolvermos em montagens dos colegas. Estar “dentro” do processo de outros espetáculos sempre me instigou. Quando tive oportunidade, procurei observar atentamente todas as camadas, a atmosfera da sala de ensaio, os jogos, as relações, a metodologia de trabalho. Uma atriz que bica e que olha. A partir daí, pude repensar o modo como conduziria meus próprios processos de direção. Foi enriquecedor. Ao acompanhar o desenvolvimento de meus colegas, também cresci. As salas de ensaio foram espaço de troca, de diálogos mais horizontais. Crescemos com nossas divergências e discordâncias, colocando risco e resistência como parte estrutural do nosso fazer.

Andrea: O que você acha dessa tendência de processo colaborativo dentro da universidade? A UFRJ tem muitos grupos que trabalham dessa maneira e acabam saindo da peça de formatura para temporadas no circuito carioca. Você acha que isso é uma maneira de se desvincular da universidade, a opção por não montar textos tradicionais, ou apenas uma opção de trabalho?

Luiza: Considero o processo colaborativo uma ferramenta de trabalho bastante potente. Bom, é uma opção sim. Vai depender do que está interessando ao aluno-diretor naquele momento. O que o processo colaborativo apontou, dos anos 90 para cá, continua sendo fundamental para repensarmos modos de criação e produção. Montar um texto “pronto” é considerado um fator que impede a continuidade do trabalho fora da faculdade; e isso tem mais a ver

com direitos autorais do que com o “desvincular” da universidade. Esta é uma questão complexa, inclusive. No entanto, para além do texto escrito, a colaboração pode estar presente na dramaturgia da cena, no pensamento estético, ético e político da montagem. Todas essas camadas sendo tecidas juntas, pelo ator, pelo diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, compositor... E aí, falando da escrita, o dramaturgo assina um texto que foi construído em diálogo com a cena, contaminado por outros integrantes, hibridismo que se reflete em cena. Este tipo de processo vem movimentando o pensamento sobre a produção dramatúrgica no Brasil há algum tempo. Torço para que seja encarado de forma séria nas universidades e haja mais conquistas em relação ao registro dos textos.

Andrea: Como é para você se formar em Direção Teatral e ser indicada ao Prêmio?

Luiza: Estou muito agradecida, porque sei que há uma proposta crítica sendo apontada pelo Prêmio. Tenho testemunhando toda a reflexão gerada por esta iniciativa. O fazer teatral na universidade — no meu caso, pública — é por vezes cruel. A luta é árdua e ainda há um caminho longo a ser trilhado. Parabenizo a ousadia da Questão de Crítica em fomentar o pensamento sobre formação no teatro.

Davi Palmeira, ator indicado pela peça *Rinocerontes*, UFRJ, 2014

Andrea: Davi, você é aluno do curso de Direção Teatral na UFRJ, mas está indicado na categoria Ator pela peça *Rinocerontes*. Vou repetir uma pergunta que fiz à sua diretora, Luiza Rangel: como é ser dirigido como ator em cena? Você consegue deixar o olhar de diretor de lado e pensar apenas como ator, ou fica dividido pelas impressões? Ser ator ajuda ou dificulta nessas horas?

Davi Palmeira: Acho que só acrescenta. Percebo o processo teatral como uma troca e esta só pode se dar através da relação entre sujeitos. Como ator, como diretor ou ocupando qualquer outra função, entendo o processo de construção de um espetáculo como um espaço de proposição. O diálogo como grande potência da sala de ensaio. As pessoas estão ali para somar, mesmo que haja níveis distintos de função. Apesar disso, acho importante entender o meu lugar em cada projeto. Em *Rinocerontes* sou ator e já é muita coisa para dar conta. Óbvio que sempre surgem olhares e impressões sobre a cena e, nesse caso, a Luiza sempre foi muito aberta ao diálogo e à troca.

Andrea: O seu critério de escolha para dirigir um texto é o mesmo de quando você está no projeto como ator? Ou você é motivado pelo afeto ao texto? Ou pela equipe da peça?

Davi: Sou movido pela paixão. O texto a ser montado precisa me afetar de alguma maneira. Depois disso penso se tenho algo a contribuir com ele, se vai me desafiar e me mover em sala de ensaio e fora dela. É preciso afetar e ser afetado. Sem isso, para mim, não há teatro. O mesmo acontece quando decido integrar um projeto na função de ator. A equipe envolvida — em ambas escolhas — conta muito. Teatro é organismo vivo, pulsante; com nervos, moléculas, veias. Tudo isso somado a disponibilidade, pensamento, diálogo, poesia. Ali, no momento da criação, estamos expostos, desnudos. É preciso ter confiança para compartilhar, fracassar, duvidar, errar, descobrir.

Andrea: Embora a UFRJ tenha aulas de interpretação para alunos-diretores, a escola não forma atores, mas diretores. Você acha fundamental que todo diretor tenha que ter a experiência de atuar / estar em cena para ser um bom diretor?

Davi: Nunca soube o que é dirigir não sendo ator. Portanto, para o meu fazer teatral, é crucial ter a experiência dos palcos para me fazer propor e entender os processos e mecanismos dos meus atores em sala de ensaio. Existem infinitas formas de se fazer, essa é a minha. Tenho pensado muito sobre a formação na UFRJ e cheguei à conclusão de que, apesar do título, é um curso que forma não só diretores teatrais, mas profissionais de teatro. O contato com todas as funções do ofício teatral permite que o diretor alcance um olhar mais amplo e completo sobre a obra.

Andrea: O que é para você essa indicação ao Prêmio Yan Michalski?

Davi: Escolher a carreira teatral é lidar com o impossível. Com o impalpável. Parece-me ainda mais difícil sair do conforto da vida familiar, mudar de cidade e enfrentar o novo. Pois então, são cinco anos nessa cidade, colecionando tentativas, erros, acertos, encontros, descobertas. Estar indicado a um prêmio me parece uma resposta a isso tudo. Um indício. Acho relevante e necessária a iniciativa do Prêmio Yan Michalski, por se tratar de um projeto que privilegia e fomenta a produção universitária da cidade, por vezes tão desvalorizada. O que se desenvolve dentro da universidade hoje, entre pesquisas e espetáculos, precisa ser explorado fora das fronteiras acadêmicas. O que o prêmio possibilita é uma valorização e uma visibilidade para esse tipo de produto, não encontradas em outros lugares.

Victor Brennand, diretor indicado pela peça *As Criadas*, UNIRIO, 2013

Andrea: O que te fez prestar vestibular para o curso de Direção da UNIRIO? Você tinha outra opção ou estava certo disso?

Victor Brennand: Vivi nos Estados Unidos durante toda a minha adolescência e isso foi fundamental nessa decisão. Foi na escola americana que comecei a

fazer teatro, e posso dizer que totalmente por acaso. Todo aluno por lá é impulsionado a se envolver em alguma atividade extracurricular, seja em algum esporte, ou em alguma aula de música, artes plásticas ou teatro. Passei por todas essas opções até que aceitei participar de uma aula de teatro e me encantei. Eu tinha 15 anos de idade e desde então já era certo que eu iria estudar teatro e fazer dele a minha profissão. Na escola, tínhamos aula de interpretação, direção, produção, cenografia, etc.; tudo ao mesmo tempo. Eu não tinha muita ideia do que eu realmente gostava ou queria fazer no teatro. Eu não sabia se tinha mais aptidão para atuar, dirigir ou criar cenários. Foi quando retornei ao Brasil e me deparei com a diversidade do nosso teatro, que é plural, fala todas as línguas e não segue nenhum manual. Lembro de quando assisti a um espetáculo de rua no centro do Rio de Janeiro e fiquei muito curioso para saber como aquilo tudo tinha nascido, por onde aqueles atores tinham passado, que artimanhas estavam usando em cena. A curiosidade sobre a criação era maior que a vontade de estar dentro daquela cena como ator. Nesse momento optei por estudar direção.

Prestei meu único vestibular na UNIRIO para Interpretação Teatral, mas sabendo que meu objetivo ali era cursar Direção Teatral (quando ingressei, em 2007, o curso de Direção Teatral era apenas por transferência interna, não havia uma prova aberta aos vestibulandos). Esperei cinco semestres e fiz a prova de transferência de curso. Eu estava certo de que era direção teatral o que eu queria estudar. Eu estava mais certo ainda de que teria que ser na UNIRIO. E ainda bem que foi. Foi na UNIRIO que fiz grandes parcerias na vida e no teatro.

Andrea: Você é ator também? Isso influencia na sua forma de ler o texto e pensar um pouco como ator quando está dirigindo?

Victor: Não me considero ator. Considero-me um diretor que brinca de atuar de vez em quando. Eu respeito muito o palco e a arte de estar no palco enquanto ator. Ser ator não é brincadeira. É preciso vocação, disposição, e muito fôlego. Acho que ator é aquele ser que se sente completo, realizado, vivo dentro da cena e diante do seu público. Eu sempre tive mais prazer na sala de ensaio do que no palco.

O diretor tem papel determinante no trabalho do ator, e vice-versa. Sendo assim, a relação de troca artística e criativa entre ambos no processo de desenvolvimento do trabalho no teatro é de vital importância. É essa troca entre ator e diretor que dará sustentação a todo o trabalho. Domingos Oliveira tem uma frase ótima: "Todo bom diretor tem que saber o que o ator sente quando passa por esse processo frágil de tentar imaginar ser aquilo que não é." Acredito que por eu ter atuado desde a adolescência e, sobretudo, ter cursado Interpretação Teatral, tudo isso contribuiu para a minha formação de diretor e ainda faz com que eu me aproxime dos atores para criar junto com eles. É importante olhar a cena pela perspectiva do ator para se comunicar com ele. Eu gosto de compartilhar, ouvir, entender a motivação de cada um dos meus atores, o que os movem como artistas, saber de onde eles vêm, para onde querem ir; o que pensam do Teatro, o que desejam da peça, da cena, do texto. Cabe a mim, enquanto diretor, unir esses clamores, berros e sussurros (cada ator reage de um jeito) em uma só voz, um só corpo, e escolher um caminho capaz de comunicar algo relevante e coerente. Não é tarefa fácil. É preciso equilíbrio, sensatez e paciência para apoiar e estimular os atores, promover o diálogo entre toda uma equipe de criação, saber lidar com a falta de dinheiro, de estabilidade, etc. Eu mesmo já me perguntei se estou preparado, se não preciso amadurecer mais, viver mais, para poder enfrentar a

direção de uma peça. Não sei. O que eu sei é que só vou me preparar fazendo, vivendo isso, compartilhando mais e mais.

Andrea: Durante o curso de Direção na UNIRIO, além das “pratiquinhas” e das práticas finais para a conclusão de curso, as matérias teóricas fazem parte da grade curricular. Para a maioria das montagens é necessário - ou aconselhável - que se tenha, também, a participação de um aluno do curso de Teoria do Teatro para acompanhar os ensaios e o processo de montagem. Quão elucidante foi ter disciplinas teóricas na sua formação?

Victor: Sem a menor sombra de dúvida as disciplinas teóricas da UNIRIO foram fundamentais na minha formação. E sobre as parcerias teóricas nas minhas montagens só tenho coisas boas a dizer. Não sei dizer se foi sorte ou destino. Acaso, puro acaso, não foi. Até porque não acredito em acasos, mas isso é outro papo. Primeiramente, eu me permiti ter um parceiro teórico, eu me abri para essa possibilidade e diálogo. E quando a gente se permite as coisas fluem. Muitos outros colegas de curso não conseguiram, ou optaram por não ter. Cada qual com seus motivos e circunstâncias. A minha primeira parceira foi a aluna Socorro Bezerra com a montagem de *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, um ano inteiro de trabalho e descobertas. O diretor é um ser solitário. Ele é o ponto de apoio, resgate, estímulo e direcionamento aos seus atores e toda sua equipe. Se o diretor fica desorientado, perdido, sem direção, a quem ele recorre? Além do professor orientador, eu recorria à Socorro para pedir “socorro”. Ela ocupou as mais diversas funções, desde pesquisadora a assistente de direção, uma presença fundamental no processo de laboratório (pesquisa) e no levantamento / criação da peça. Já com a minha última montagem (*As Criadas*, de Jean Genet) encontrei na aluna Roberta Brisson outra grande parceira. De início, ela ficaria responsável, junto com outros alunos teóricos, pela tradução e adaptação do texto para a montagem. Mas ela

foi além. Não apenas frequentava os ensaios para saber do andamento e poder adaptar com mais eficiência o texto, como também passou a orientar e preparar as atrizes antes, durante e após os ensaios. Em ambas as montagens foi muito importante a participação das duas e posso dizer que estou ansioso para voltar a trabalhar com elas.

Andrea: Victor, você está morando na França há algum tempo. Deve existir uma diferença grande entre as nossas produções e as europeias. O que te chama mais atenção no cenário teatral artístico daí?

Victor: O teatro faz parte da cultura e do cotidiano europeu. Diferente do Brasil, o teatro nas bandas de cá é tão essencial como beber água. Não é de se espantar ver um teatro lotado de pessoas em plena terça-feira, seja em Paris, Berlim ou Madrid. E tem “de um tudo”. Aqui em Paris temos a possibilidade de assistir a espetáculos desde a clássica *Comédie Française*, passando pelos renomados Ariane Mnouchkine e Peter Brook, até a atual nova geração de diretores, dramaturgos e companhias teatrais amadoras que existem nas periferias parisienses ou, até mesmo, no interior da França. Tem espaço para todo mundo em todo lugar. Do mais tradicional ao mais revolucionário em termos de cena, concepção ou dramaturgia. E, principalmente, há na França um público bastante diverso e interessado (habituado) ao fazer teatral. É isso o que movimenta a cena teatral francesa, faz a roda girar e a gerigonça funcionar. Essa relação público-teatro nasce nos primórdios, na infância, é algo incentivado pelos pais em quase todas as crianças. Eu mesmo tenho um amigo parisiense que é formado em química, trabalha criando perfumes, mas que assiste, lê e estuda teatro por *hobby*, por prazer, sem pretender ser diretor, ator ou pesquisador, apenas um eterno apaixonado. Outra coisa que me chama atenção é a quantidade de festivais de teatro espalhados por toda França e Europa, uma tradição que acontece desde o surgimento do festival de Avignon.

Andrea: A indicação de melhor diretor na primeira edição do Prêmio superou suas expectativas?

Victor: Retomando um pouco a última pergunta, aqui na Europa os jovens fazedores de teatro, sejam eles amadores, universitários, não importa, todos têm seus trabalhos reconhecidos e inseridos no "mercado", conseguem se expor com dignidade. Por isso, achei maravilhosa a iniciativa desse prêmio para o teatro e estudantes em formação na cidade do Rio de Janeiro. Vocês estão colocando em evidência um grupo específico de artistas que, na maioria das vezes, se perde ou desiste da cena teatral carioca por falta de estímulo, visibilidade e oportunidade de mostrar seus trabalhos e experiências artísticas. Foi muito gratificante ser indicado ao 1º Prêmio Yan Michalski exatamente no ano em que estava concluindo meu curso superior. Eu estava repleto de receios e dúvidas, mas disposto a continuar fazendo e vivendo de teatro. E ganhar o prêmio pela direção superou todas as expectativas, foi o impulso de que eu precisava. Eu divido esse prêmio com as duas atrizes, Elis Negrão e Julia Couto, que se entregaram intensamente para a criação dessa peça. Doces criaturas! Excelentes criadoras!

Elis Negrão, atriz indicada pela peça *As Criadas*, UNIRIO, 2013

Andrea: Você já atuava como atriz antes de entrar para a UNIRIO? Se sim, como acha que a universidade influenciou na sua presença em cena?

Elis: Sim. Antes de me formar na UNIRIO, eu cursei a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena. Acredito que a minha carreira tenha se iniciado profissionalmente após a Martins Pena, apesar de, antes disso, ter cursado poucas oficinas e ter participado de um ou outro espetáculo. A UNIRIO foi de extrema importância para o meu trabalho. Ela me deu um empurrão e foi lá que

mergulhei ainda mais fundo. Eu a vejo como uma extensão de tudo o que aprendi na Martins Pena. O ambiente acadêmico me fez amadurecer como artista e preencheu algumas lacunas que minha inexperiência e juventude ainda tinham deixado em aberto. Ainda há muitas lacunas a serem preenchidas, pois, como artista, eu me vejo em constante formação.

Andrea: Como aluna de interpretação, como vê a integração e a influência dos outros cursos como direção, cenografia e teoria do teatro na formação do ator na universidade?

Elis: Vejo não só como uma oportunidade de abraçar artistas de áreas distintas, mas também como uma possibilidade de o artista se tornar mais completo e criar um ambiente de troca. Acho interessantes as pontes que podemos criar através dessa integração, gerando até mesmo oportunidades de trabalho, como a criação de grupos de pesquisa teatral e afins.

Andrea: Você acha que a visão artística, o pensamento e a prática teatral dentro dos muros da universidade condizem com a realidade do mercado de trabalho?

Elis: Acho que varia bastante. Há quem entre na universidade sonhando com uma carreira sólida e sucesso profissional, mas também há quem entre com pé no chão e bastante disposição para o trabalho. Acho que depende um pouco da experiência de cada um, anterior à universidade. Eu, por exemplo, já entrei sabendo dos percalços. Meu momento de criar expectativas e sonhos mirabolantes foi durante minha primeira formação. Porém, acredito que o importante é não desistir e persistir sempre.

A realidade é que temos um mercado extremamente competitivo, com artistas muito bons e cada vez mais preparados e completos que cantam, dançam e por aí vai! Vejo trabalhos experimentais de muito bom gosto dentro da

universidade, porém poucos se destacariam / sobreviveriam em meio a um mercado cruel, competitivo e altamente comercial. A verdade é que há muito trabalho de bom gosto que é criado para a classe. Vejo muita gente presa a um academicismo que, por vezes, torna a linguagem proposta hermética demais e não define exatamente aonde quer chegar e qual tipo de público pretende atingir - ainda que a universidade seja esse espaço para experimentar e produzir. Pouca gente ou público leigo quer pagar para ver (literalmente) e aí é onde a universidade entra em conflito com boa parte do que está disponível no mercado. É bom acrescentar uma coisa que ouvi de um professor e levei para a vida: é formando um grupo que temos muito mais força no mercado do que sozinhos, independentemente do trabalho que pretendamos propor / produzir.

Andrea: Elis, você foi indicada na categoria atriz na primeira edição do Prêmio Yan Michalski, em 2014...

Elis: Eu me sinto lisonjeada por ter feito parte de uma iniciativa tão bacana. Vejo como uma maneira de estimular o aluno / artista a querer aprimorar cada vez mais o seu trabalho. Afinal de contas, é uma oportunidade de ter seu trabalho reconhecido. Além da sensação de plenitude ao saber que o melhor que podia ser feito, foi feito. Só tenho a agradecer ao prêmio Yan pela oportunidade de ter feito parte de um momento tão importante: sua primeira edição.

Referências bibliográficas:

GENET, Jean. *As Criadas*. Porto Alegre: Editora Deriva, 2008.

IONESCO, Eugène. *O Rinoceronte*. Rio de Janeiro: Editora Saraiva, 2012

Link no site da revista Questão de Crítica:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/dialogos-sobre-formacao/

Andrea Santiago é bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO e atriz formada pela CAL.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

PROCESSOS

Arquiteturas de um duplo homicídio

Artigo sobre o processo de criação do espetáculo *Duplo homicídio na Chaptal 20*, da Cia Vigor Mortis

Autor: Raphael Cassou

Resumo: O presente artigo tem como escopo um olhar sobre o processo de criação e de ensaios do espetáculo *Duplo homicídio na Chaptal 20*, da companhia curitibana Vigor Mortis. No texto, há conjecturas ainda sobre os aspectos do processo de construção dramatúrgica e cênica vivenciados pelo autor deste texto, nas funções de dramaturgista e ator ao lado da Vigor Mortis. Chaptal 20 se refere ao endereço do célebre Théâtre du Grand Guignol de Paris, que abrigou em seu palco centenas de peças de horror e violência. Desde sua fundação em 1997, a Vigor Mortis estuda e pesquisa o gênero e a estética do Grand Guignol. *Duplo Homicídio na Chaptal 20* foi apresentada pela primeira vez ao público curitibano no mês de novembro de 2014 no Teatro Novelas Curitibanas.

Palavras-chave: teatro, grand guignol, violência, terror, criação, dramaturgia, encenação

Abstract: The following article addresses the creative process of *Duplo Homicídio na Chaptal 20* [Double Homicide at Chaptal 20], a play created by Vigor Mortis theater company from Curitiba, Brazil. The article also considers aspects of the staging processes as experienced by the author as playwright and actor in the play. Chaptal 20 refers to the address of the famous Théâtre du Grand Guignol in Paris, in which hundreds of pieces of horror and violence took place. Since its founding in 1997, Vigor Mortis studies the aesthetics of Grand Guignol. *Duplo Homicídio na Chaptal 20* was presented in Curitiba for the first time in November 2014 at Teatro Novelas Curitibanas.

Keywords: theater, grand guignol, violence, terror, creation, drama, staging

Meu envolvimento com a Cia Vigor Mortis de Curitiba começa no ano de 2010 e está intimamente ligado à Questão de Crítica. Por ocasião do Festival de Curitiba daquele ano e por indicação da editora da revista, Daniele Avila Small, fui conhecer o trabalho da companhia paranaense que estava em cartaz com dois espetáculos, *Nervo Craniano Zero* e *Manson Superstar*. Os dois espetáculos foram a minha porta de entrada para o universo da Vigor Mortis e de seu diretor Paulo Biscaia Filho. Fiquei bastante impressionado com os dois espetáculos apresentados, e me interessei muito sobre o gênero que a Vigor Mortis estuda e pesquisa desde sua fundação em 1997, um tal de Grand Guignol. Confesso que, à época, nunca tinha ouvido falar da existência do tal gênero teatral, não possuindo nenhuma referência a respeito, mas o que vi em cena me despertou profundo interesse em conhecer essa estética cênica. As duas peças citadas acima já foram objetos de análises aqui mesmo neste espaço. O que me impactou foi a forma como o grupo aliou várias referências que me são caras na construção dos espetáculos. Em cena, temos um caldeirão de rock n'roll, quadrinhos, cinema e diversas influências do universo pop, todas elas alinhavadas pela ótica grandguignolesca. Desde meu contato inicial com a Vigor Mortis, já tive a oportunidade de estar ao lado da companhia por duas ocasiões, além de ter tornado ela meu objeto de pesquisa acadêmica.

Mas, afinal, o que é Grand Guignol?

Na época em que o cinema estava dando seus primeiros passos e que os recursos tecnológicos de que hoje ele dispõe para criar hiperrealidades sequer passavam pela cabeça de seus realizadores, havia um lugar localizado em uma rua escondida de Paris, para onde, dia após dia, arrastavam-se centenas de pessoas ávidas de fortes emoções. Esse lugar era o *Théâtre du Grand Guignol*. O espaço foi fundado por Oscar Métenier, um ex-policial que era

entusiasta das obras naturalistas de Émile Zola. Inicialmente, Métenier passou a escrever peças naturalistas para o *Théâtre-Libre* por conta de sua amizade com André Antoine. A moda teatral em voga por toda Paris era o teatro naturalista, um teatro cuja preocupação era trazer para os palcos uma "fatia da vida", um retrato aproximado da realidade vigente. Esse tipo de teatro obteve boa resposta de público, principalmente entre as classes mais baixas da sociedade, que passaram a se ver representadas em cena, não obstante inseridas no tema recorrente da violência no submundo. Com o incentivo de Antoine, Métenier adquiriu um pequeno edifício na Rua Chaptal, número 20, com o intuito de testar cenicamente seus escritos. O local foi batizado com o nome que posteriormente viria a se tornar um dos mais populares da Europa. No palco do Grand Guignol, os textos de Métenier passaram a ser impregnados de situações levadas às extremas consequências, e pontuadas por uma representação exasperada de uma suposta degeneração moral e material da sociedade parisiense. Apesar de parecer um estilo que afastaria o público, as noites na Chaptal 20 se transformaram rapidamente em um grande sucesso, com a casa lotada em todas as suas sessões. Em pouco tempo, uma visita ao Grand Guignol se tornou um programa cultural obrigatório. Ainda que o prestígio alcançado junto ao público não fosse compartilhado pela crítica teatral, a dramaturgia do Grand Guignol começava a dar seus primeiros passos. Involuntariamente, Oscar Métenier havia inventado um gênero. Essa dramaturgia nasce, portanto, das premissas da poética naturalista levadas ao extremo, e que teve como mérito o de ser precursora no estabelecimento das convenções para o drama de horror. Oscar Métenier foi sucedido na direção do Grand Guignol por Max Maurey, que alavancou ainda mais o sucesso do teatro. Dentre as mudanças que Maurey implementou no Grand Guignol desde que assumira o controle da casa, a mais significativa foi a política de arriscar no lançamento de jovens dramaturgos. Uma dessas apostas foi justamente em um

jovem bibliotecário tímido e afável, que trabalhava na Bibliothèque de l'Arsenal, chamado André de Latour, que alcançou fama sob a alcunha de André de Lorde ou o "*Príncipe do Terror",* como se autoproclamava. De Lorde, viria em pouco tempo a se tornar o principal dramaturgo do teatro e responsável por grandes sucessos de público na administração de Max Maurey. André de Lorde ao todo produziu mais de 150 peças para o Grand Guignol entre os anos de 1903 e 1910. Estreou no Grand Guignol em 1903 com a adaptação de um conto de Edgar Alan Poe, "O Sistema do Dr. Goudron e do Prof. Plume". A peça chocou o público e chegou a sofrer sanções da censura, o que incensou ainda mais o nome do Grand Guignol. As peças de De Lorde somavam importantes elementos de suspense, em que a antecipação do horror era tão importante quanto os próprios horrores (DEAK, 1974, p. 11).

À frente da administração e da direção artística da casa, Maurey foi um dos grandes responsáveis por dar ao Grand Guignol a aura necessária para receber a alcunha de "Casa do Terror". A respeito disso, Camillo Antona-Traversi, que trabalhou como secretário do teatro por muitos anos, descreveu, em 1933, em seu livro *L'Histoire du Grand Guignol*: *théâtre de l'épouvante et du rire,* a sensação das pessoas ao adentrar o teatro:

> *O espectador que entra pela primeira vez naquele pequeno teatro numa rua sem saída da Rua Chaptal é tomado, desde a entrada, por um sentimento de inquietude, pois a casa é estranha em cada centímetro, com suas paredes repletas de sombras, com duas portas misteriosas sempre fechadas em ambas as laterais do palco, dois anjos inesperados pendurados no teto com seus rostos emitindo um sorriso enigmático. Quando passamos desta etapa, repentinamente as luzes começam a baixar e, durante os segundos que antecedem o levantar da cortina, sentimos uma forte excitação. Os nervos estão mais sensíveis que nunca. (...) Esperamos*

> *ansiosamente pelo primeiro choque que lançará a pequena flecha de emoção no centro de nosso cérebro. No meio da escuridão petrificante, os rostos dos espectadores parecem brancos como espectros, em um silêncio impressionante, quebrado por vezes pelo riso nervoso de uma mulher tentando esconder seu incômodo, o ar, impregnado com sentimentos de angústia, parece insuportavelmente pesado. Todos os gritos de dor, as emoções do terror, os gritos de agonia que são comumente vistos em cena parecem transpor as paredes onde estão trancados... As cortinas levantam e a plateia está "pronta": todos os efeitos funcionarão. (...) Nós vamos lá, pois temos a certeza de que vamos admirar a perfeição do gênero e sabemos que passaremos por emoções violentas. Por causa da verdade da direção, temos a ilusão de um ação real. (ANTONA-TRAVERSI, 1933, p. 72).*

Maurey deixa o comando do Grand Guignol em 1915, e seu lugar foi ocupado por Camille Choisy. Choisy, que já possuía grande experiência e respeito no meio teatral, teve o apoio de Andre Antoine e deu continuidade ao trabalho iniciado por seu antecessor. Sua administração ficou marcada pelo surgimento da atriz Paula Maxa, que viria a se tornar a estrela maior do Grand Guignol. Maxa ganhou notoriedade porque era considerada uma atriz visceral. Paula Maxa estreou no Grand Guignol em 1917, e logo ela viria a se tornar conhecida como *"a Sarah Bernhardt da impasse Chaptal" ou "A Dama do Père-Lachaise"*. Durante a sua carreira no Grand Guignol, Maxa se tornou *"a mulher mais assassinada do mundo",* foi submetida a uma extensa lista de torturas, as mais originais de toda a história do teatro. Com Choisy à frente do teatro, a agora companhia do *Théâtre du Grand Guignol* realiza, em 1923, a sua primeira e única turnê internacional, passando por países como Canadá, Estados Unidos e Brasil. A excursão não foi um sucesso como era em Paris, mas ainda assim fez uma temporada mais longa do que estava previsto.

Em 1928, Camille Choisy, atravessando dificuldades financeiras, vende o teatro para seu sócio, Jack Jouvin. Jouvin, nome pouco conhecido no meio teatral parisiense, demite Paula Maxa, sob alegações de que a atriz chamava mais atenção para si do que para o teatro. Gradualmente, o novo administrador passa a mudar o repertório do Grand Guignol. Do já consagrado estilo de horror, os temas passam a explorar o erotismo e os dramas psicológicos de qualidade questionável. André De Lorde vai lentamente sendo substituído por outros autores menos conhecidos. A verdade é que Jouvin, se valendo de pseudônimos, escrevia a grande maioria das peças deste período. Contudo, tanto os textos quanto sua direção eram medíocres. Isso fez com que o público desse preferência ao cinema, esvaziando a plateia do teatro progressivamente. Jouvin fica à frente do Grand Guignol por nove anos e, em 1937, Eva Berkson, uma atriz britânica de origem judaica, assume a direção do teatro. Berkson resgata o estilo consagrado por Choisy trazendo de volta o público para a casa. Entretanto, em 1940, ela abandona o Grand Guignol em decorrência da ocupação nazista em Paris. O período pós-segunda guerra marca o declínio do Grand Guignol. Os horrores vividos nos palcos foram suplantados pela violência real. O Grand Guignol agonizou até o final de 1962 — tendo diversos diretores sob seu comando, mas sem grandes sucessos —, até que fecha definitivamente suas portas. A respeito da fase final do Grand Guignol, Charles Nonon, que foi o último diretor da casa, entre os anos de 1961 e 1962, afirmou em uma entrevista para a edição de 30 de novembro de 1962 da *Time Magazine*, imediatamente após o fechamento da casa:

> Nós nunca poderíamos competir com Buchenwald[1]. Antes da guerra todos acreditavam que o que

[1] Buchenwald foi um campo de concentração nazista que abrigou mais de duzentos e cinquenta mil detentos.
Fonte: http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005198.

> acontecia no palco era puramente imaginário. Agora sabemos que essas coisas e coisas piores são absolutamente possíveis. *(apud PIERRON, 1995, 34).*

O espaço teve vida relativamente curta, funcionando de forma ininterrupta por pouco mais de meio século, entre os anos de 1897 e 1962, quando fechou definitivamente suas portas. Atualmente, o prédio abriga o IVT (International Visual Theater), e o local funciona como centro e laboratório de pesquisas artísticas, linguísticas e pedagógicas sobre a linguagem dos sinais. É também sede de uma companhia teatral profissional formada por atores com deficiências auditivas. Entretanto, nenhuma alusão ao antigo teatro foi mantida. Após o fechamento da casa, todo seu material foi vendido. Em sessenta e cinco anos de atividades, o Grand Guignol produziu um teatro cômico e violento com efeitos especiais nunca vistos antes no palco e que inspiraram dezenas de artistas.

Construindo *Duplo Homicídio Na Chaptal 20*

No ano de 2011, durante meu período de pesquisas sobre o Teatro do Grand Guignol, eu encontrei um texto chamado *Crime dans une maison de fous,* escrito por André de Lorde em colaboração com o médico francês Alfred Binet. O texto em questão é uma das peças mais famosas do repertório grandguignolesco e não possuía uma tradução em português. Tomado por uma certa euforia — uma vez que a bibliografia existente em português sobre o assunto é extremamente exígua — pelo fato de ter em minhas mãos uma das peças de maior sucesso do Grand Guignol, imediatamente trabalhei em uma tradução. Ao encerrar essa tarefa, a pretensão era a de reunir os amigos e montar esse texto. Coisa que não aconteceu por motivos alheios à minha

vontade. *Crime no Hospício*, nome dado à tradução, foi publicado na edição de dezembro de 2012 da Revista Questão de Crítica e, posteriormente, engavetado e esquecido por aproximadamente dois anos.

No início de 2013, eu recebo um e-mail do Paulo Biscaia Filho, diretor da Cia Vigor Mortis, perguntando-me sobre a peça que eu havia traduzido e se eu não tinha interesse em montá-la. Na mensagem, ele me perguntou também se eu não queria fazer parte do projeto *Duplo Homicídio na Chaptal 20*, que concorreria ao edital do Fundo Municipal de Cultura para o Teatro Novelas Curitibanas, organizado pela Fundação Cultural de Curitiba. A proposta de Paulo era montar *Crime no Hospício* e outra peça do repertório do Grand Guignol, para assim compor um espetáculo com duas peças que significaria uma homenagem e o retorno da Vigor Mortis ao gênero francês. Eu aceitei o convite na mesma hora, pois queria ver o texto que eu havia traduzido em cena, sendo levado aos palcos por uma companhia teatral pela qual nutro grande admiração. Para a minha surpresa, minha colaboração não se restringiu apenas com a cessão do texto: Paulo me chamou também para trabalhar como ator nesse projeto. Já tinha alguns anos que eu não trabalhava como ator, então a proposta se tornara ainda mais especial e irrecusável. Entretanto, como tudo no Brasil, ainda mais se tratando da área cultural, as coisas demoram a acontecer e o processo artístico muitas vezes esbarra em entraves burocráticos que se alongam por meses e meses até a sua concretização. Com *Duplo Homicídio na Chaptal 20* não foi diferente. O projeto só começou a se materializar efetivamente em setembro de 2014, quando demos o pontapé inicial aos ensaios.

Logo no primeiro ensaio, uma dúvida pairou no ar: afinal, como o próprio título do espetáculo diz, seria um programa duplo, com duas peças a serem

apresentadas em uma mesma noite; mas até o momento tínhamos em mãos apenas uma, justamente o *Crime no Hospício*. E qual seria a outra?

Nos primeiros encontros do grupo, formado por sete atores, realizamos leituras de textos de Chuck Palahniuk e Edgar Alan Poe, que nos serviram de base para a construção dos personagens e de porta de entrada para o universo fantástico. Na etapa seguinte, passamos aos treinos / oficina de lutas. Era preciso conhecer e aprender as técnicas de movimentação cênica para poder dar confiança aos atores que iriam executar cenas complicadas de luta. Para que se possa alcançar um elevado grau de veracidade, os atores precisam estar em plena sintonia um com o outro para garantir que o truque executado na cena funcione. É necessário salientar que toda cena de luta é bastante calculada e ensaiada à exaustão; essa movimentação é como uma dança, na qual os parceiros devem estar em completa sintonia para que se consiga criar a ilusão de que realmente há uma luta acontecendo ali na frente do público. Os movimentos têm que ser precisos, pois, ao contrário do que vemos no cinema, no teatro não há espaço para a repetição e um erro pode estragar uma cena, descambar para a comédia e destruir um efeito dramático, além de ser preciso garantir a segurança dos atores para que ninguém saia machucado. As primeiras semanas de ensaios foram reservadas para as leituras dos textos-base e as oficinas de luta. No passo seguinte, Paulo pediu aos atores que verbalizassem, dentro do universo do Grand Guignol, o que cada um gostaria de realizar em cena. Tiro, facada, estupro, enforcamento e as mais diversas atrocidades foram eleitas para fazer parte do repertório de violência que usaríamos no espetáculo. Foi somente na terceira semana de encontros que nos foi apresentada a peça que comporia junto com *Crime no Hospício* o programa do *Duplo Homicídio na Chaptal 20*. A eleita foi *Farol em Fúria*, texto

inédito de Paulo Biscaia que resgata um dos cenários recorrentes em algumas montagens clássicas do Grand Guignol.

Antes de discorrer sobre as peças, preciso tecer mais algumas considerações sobre o *Duplo Homicídio na Chaptal 20*. Por que apresentarmos duas peças em uma única noite? *Duplo Homicídio*... é uma produção que presta homenagem ao Grand Guignol não somente por sua temática, mas para criarmos alguns pontos de contato para nos aproximar ainda mais do teatro parisiense. O plano era recriar a ambiência, a atmosfera da célebre "Casa de Horror", e não se restringir apenas ao conteúdo levado para a cena. O espetáculo estrearia no Teatro Novelas Curitibanas, uma casa construída em 1902 e que foi adaptada pela Fundação Cultural de Curitiba para receber apresentações teatrais. Grande parte de sua construção original se mantém intacta e o espaço preserva o estilo do início do século XX em sua arquitetura. Tal qual o Grand Guignol de Paris, o Novelas Curitibanas é um espaço exíguo, reservado para pequenas plateias e, por essa característica, um tanto quanto assustador e intimidador, portanto o local perfeito para se apresentar peças de terror. Uma noite no Grand Guignol era constituída por quatro ou cinco peças curtas. A programação foi firmemente estabelecida em sua alternância de gêneros e, portanto, de humores: iniciava-se com uma comédia ou uma farsa, seguida de um drama, e então retornava para mais uma comédia, que preparava a plateia para o drama final (BISCAIA FILHO, 2012. p. 16). Essa estrutura entre as alternâncias de gêneros — comédia e drama — permaneceu inalterada durante toda a existência do Grand Guignol e era aplicada como forma de controle das emoções do público. Esse efeito ficou conhecido como *ducha écossaisse*, ou seja, uma ducha quente e fria. Primeiro, o espectador é recebido de uma maneira calma e é introduzido aos poucos na situação proposta, para depois ser abarcado pelos eventos terríveis da encenação.

Portanto, o objetivo de *Duplo Homicídio*... era o de recriar a experiência do teatro parisiense, com um olhar contemporâneo, com a "cara" da Vigor Mortis. Mas, até mesmo por uma questão de logística, seria impossível montar uma programação igual a do Grand Guignol com quatro ou cinco peças curtas. Logo, a opção foi montar dois espetáculos, um representante de cada gênero, *Crime no Hospício* (comédia) e *Farol em Fúria* (drama), ou seja, uma *ducha écossaisse* à moda da Vigor Mortis.

De *Crime no Hospício* para *Crime no Manicômio*

Crime no Hospício (*Crime Dans Une Maison Des Fous*) é um texto escrito por André de Lorde — contando com a colaboração do psicólogo e pedagogo Alfred Binet — em 1925. A narrativa enfatiza a vitimização, a loucura e o assassinato. Em cena, Louise, uma bela garota de 18 anos, está internada no Hospício de Saint-Leger e alega não sofrer mais de insanidade mental. Ela pede ao médico da instituição que lhe conceda alta. Louise está alojada em um quarto com outras duas internas, Normanda e Corcunda. As duas são pacientes do local há muito tempo. No quarto ao lado, vive uma outra interna, Caolha, que, assim como as outras duas, está há muito tempo confinada. Esta paciente está — segundo os médicos — paralisada há mais de 6 anos em uma cama. Uma Freira omissa é a responsável pela guarda do local. Em uma visita de inspeção, Louise relata ao Médico que sofre perseguições das companheiras de quarto. Ao ouvir o relato, o médico não acredita na jovem e suspeita de que ela ainda não esteja inteiramente curada. Na intenção de acalmar a moça, o Doutor diz para a Freira passar a noite ao lado de Louise para acalmá-la. A religiosa reluta em obedecer às ordens do médico, dizendo que tem afazeres mais importantes do que pajear uma interna. Apesar da ordem expressa do médico, a Freira se ausenta do quarto e deixa Louise

sozinha. Durante a madrugada, as duas outras internas começam a torturar psicologicamente a garota. Em dado momento, Caolha entra em cena para comandar uma sessão de tortura contra Louise. Estranhos acontecimentos ocorrem ali e, na manhã seguinte, a garota é encontrada morta.

A história de *Crime no Hospício*, nos dias de hoje, pode não causar tanto impacto e seu argumento ser visto como um tanto quanto ingênuo. O mérito da peça reside no fato de que o horror apresentado em cena não advém de causas sobrenaturais, e sim de um horror possível, uma vez que a situação apresentada em cena pode muito bem ser verossímil. Esse fato por si só explica o sucesso que a peça fez em sua época.

No original, a história se passa em Saint-Leger, uma localidade nos arredores da Paris do final do século XIX. Há também mais duas personagens secundárias que preenchem as cenas com informações pontuais para a plateia, Madame Robin (uma outra interna) e o Médico Assistente. Para as apresentações de *Duplo Homicídio na Chaptal 20*, Paulo Biscaia e eu concluímos que era preciso dar uma nova “roupagem” para a peça. Na montagem que foi apresentada ao público de Curitiba, a primeira alteração que fizemos foi em relação ao nome da peça. *Crime no Hospício* passou a se chamar *Crime no Manicômio*, por uma questão de sonoridade e atualização. A palavra "manicômio" possui uma sonoridade mais assustadora e pesada. Como a proposta foi a de retrabalhar o texto trazendo-o para o contemporâneo, pareceu-nos mais interessante essa nova opção. Outra alteração se deu em relação à ação temporal e espacial da peça. Transportamos a ação para o ano de 1947 no México. Nas pesquisas para essa adaptação, descobrimos que, na Cidade do México, existiu um dos maiores hospícios da América Latina, o Manicômio de La Castañeda. O local abrigou durante o seu período de funcionamento mais de 60 mil pacientes. O passo seguinte foi eliminar as

personagens de Madame Robin e a figura do Médico Assistente. Além disso, renomeamos os personagens. Louise passou a se chamar Luisa, Normanda agora era Tijuana e o Médico, que, na versão de De Lorde não possuía um nome, passou a se chamar Juan Maillard. Maillard é o nome do personagem principal de outra peça famosa do repertório do Grand Guignol, *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume* [*Le Système du Docteur Goudron et Professeur Plume*], uma livre adaptação de De Lorde para os palcos do conto homônimo de Edgar Alan Poe, e que já foi apresentada pela Vigor Mortis no espetáculo *Debutante Sangrenta*. Outra modificação significativa em relação ao texto original se deu em seu desfecho. Nos escritos de De Lorde e Binet, a morte de Louise marca o fim da peça. Ao avaliarmos este final, percebemos que faltava algo, faltava colocar uma "cara" de Vigor Mortis no arremate da montagem. Depois de algumas semanas de ensaios, testando diversas possibilidades de conclusão, conseguimos engendrar uma variável que pudesse incorporar a assinatura da Vigor Mortis. Na nova montagem, nossa heroína deixa de lado sua porção de vítima e vira o jogo em seu favor. Luisa aceita seu destino e toma as rédeas do poder frente ao seus algozes.

Farol em Fúria

Farol em Fúria, a segunda peça do programa de *Duplo Homicídio na Chaptal 20*, é um texto inédito escrito por Paulo Biscaia Filho, que foi buscar inspiração em um dos cenários recorrentes dentro do repertório do Grand Guignol, o farol. Biscaia se inspirou em dois dramas clássicos, *Guardiões do Farol* [*Gardiens de phare*], escrito por Paul Autier e Paul Cloquemin em 1905, e *Orgia no Farol* [*L'Orgie dans le phare*], de Alfred Marchand, texto de 1956. Além disso, uma experiência pessoal vivida pelo diretor da Vigor Mortis foi o ingrediente para a construção de *Farol em Fúria*. Paulo nos contou que em outubro de 2012, ele

visitou a ilha de Nantucket nos Estados Unidos. A ilha fica no estado do Massachusetts e foi um grande centro de comércio do óleo de baleia até fins do século XVII. A ilha recebia dezenas de navios baleeiros que vinham buscar o produto para ser distribuído por toda a América do Norte. Com o declínio dessa indústria ao longo do século XIX, a prosperidade e a importância de Nantucket diminuíram e, gradativamente, os habitantes foram abandonando o local, que caiu no esquecimento. Para sobreviver, Nantucket encontrou no turismo uma nova vocação. Hoje, o lugar é um disputado balneário de verão que abriga casas luxuosas e mantém intacta a arquitetura de seus prédios históricos. Uma das contribuições mais importantes para a sobrevida da ilha foi que ela passou a ser conhecida mundialmente por ter sido mencionada no romance *Moby Dick*, de Hermann Melville.

Biscaia, motivado pela admiração por Melville, esteve em Nantucket no final da temporada de verão. Ele notou que, com o passar dos dias, a cidade foi se esvaziando progressivamente. O comércio local procurava esgotar seus estoques com promoções para os poucos clientes que ainda permaneciam no lugar. Os *ferrys*, que fazem a travessia entre a ilha e o continente, estavam cada vez mais lotados. Ao vagar pelas ruas, Paulo não encontrava mais nenhum sinal de vida e notava que nem mesmo as casas tinham mais suas luzes acesas. As edificações históricas vazias contribuíam para aumentar a aura de cidade fantasma em Nantucket. No dia de sua partida, Biscaia descobriu que era o último hóspede a deixar a pousada em que se encontrava e que, a partir daquele momento, o local e grande parte da cidade estariam fechados pelos próximos seis meses.

Com esses ingredientes em mente, Paulo passou a desenvolver o texto de *Farol em Fúria*. Na história, somos transportados para o ano de 1947 e convidados a acompanhar as irmãs Mayfair, Margareth e Elizabeth, donas de

uma pousada na ilha de Nantucket. Os Mayfair foram uma das famílias mais importantes e entraram em decadência junto com a cidade, o pequeno hotel foi tudo o que lhes restou. A temporada de verão chegou ao fim, Meg (Margareth) se prepara para fechar seu estabelecimento pelos próximos meses, enquanto Lizzie (Elizabeth) vai acompanhar no cais a partida da última embarcação para o continente. Lizzie se sente uma estranha na ilha e seu maior desejo é sair o mais rápido possível dali. Ela é uma jovem aventureira que viveu um romance proibido com um milionário em Nova York e se viu obrigada a retornar para os braços da família em Nantucket, quando seu relacionamento chegou ao fim. Ao perceber o estado melancólico de sua irmã, Meg vai ao encontro de Lizzie no cais com a esperança de que a outra esqueça a ideia de abandonar a ilha. As duas se encontram e começam uma discussão que só é interrompida quando Meg é atacada por um cachorro contaminado com raiva. Pops, um ex-combatente da Segunda Guerra e administrador do farol, testemunha a cena de longe e corre para socorrer as irmãs. O ex-militar é uma figura soturna e pouco conhecida em Nantucket. Poucos moradores sabem de sua existência e de seu passado. Uma grande tempestade se anuncia e, como a cidade está deserta, as duas decidem acompanhar Pops até o farol para pedir ajuda pelo rádio. No interior do farol tentam fazer contato sem sucesso, agravando-se o estado de saúde de Meg. A jovem passa a delirar e a se portar de forma estranha. Ao mesmo tempo, Pops demonstra em seus atos que há alguma coisa em seu passado que ele esconde. Enquanto isso, Lizzie se lembra de uma história que ela ouviu de seu ex-amante Robert. Robert dizia que os soldados que estiveram na 9ª Brigada roubaram uma grande quantidade de ouro dos nazistas. Lizzie acredita que Pops guarda uma boa quantidade deste ouro. Isso pode seu passaporte de saída de uma vez por todas de Nantucket. Ao mesmo tempo em que os humores de Meg vão se alternando, o faroleiro também vai demonstrando um comportamento cada vez mais soturno e sua

personalidade violenta não demora a vir à tona. Os acontecimentos se tornam insustentáveis e a história se encerra com uma sequência de sangue e violência no melhor estilo do Grand Guignol.

A Vigor Mortis e seu *Duplo Homicídio*

O teatro realizado pela Vigor Mortis é marcado pela fusão entre as linguagens cinematográfica e teatral. Essa particularidade está presente em quase todas as peças da companhia, como visto em *Nervo Craniano Zero*, *Manson Superstar* e *Seance*: as algemas de Houdini, para citar algumas. Para *Duplo Homicídio na Chaptal 20*, Paulo quis colocar mais uma vez em cena todo o seu arsenal tecnológico. A primeira ideia era que o espetáculo fosse filmado e transmitido em tempo real para a plateia. Dessa forma, o público poderia ver os acontecimentos sob dois pontos de vista. Vale lembrar que a atmosfera construída para essa produção recebeu influências estéticas das narrativas de terror, como as das revistas *Creepy* e *Cripta*, publicações que fizeram sucesso nos anos 60. Biscaia quis também que o ambiente do cinema *noir* estivesse presente para dar ao público a sensação de ver ao vivo um filme de Jacques Tourneur ou Fritz Lang. Nos ensaios iniciais, introduzimos a figura de um câmera-narrador que seria o fio condutor das duas peças. Esse personagem agiria como uma testemunha onisciente dos fatos, exatamente como na estética *noir*. Esse personagem e o uso da câmera em cena foram abandonados posteriormente, ao percebemos que a estrutura dramática já tinha força o suficiente para preencher as lacunas que porventura poderiam ser deixadas em aberto, já estando ali todo o material referencial. O cenário construído por Guenia Lemos foi outro fator que contribuiu para que o uso dos aparatos tecnológicos fossem deixados de lado. Como já dito anteriormente, o espaço cênico do Teatro Novelas Curitibanas é bastante restrito, por isso o

Patrocínio:

acesso destinado ao público necessariamente teria que passar pelo cenário e pelo palco. Mas o que poderia ser visto como um defeito logo se transformou em uma das grandes ideias da peça. Já na entrada, os espectadores eram embalados pelo clima *noir* e de suspense da história. Guenia criou um ambiente que reproduzia a parte externa do Teatro do Grand Guignol. Ao pisarmos no cenário, a sensação era a de estarmos caminhando por entre os paralelepípedos da Chaptal 20. Além disso, a cenografia precisava ser ágil o suficiente para abrigar duas peças, com recintos diferentes. O espaço entre uma peça e outra era de exatos 15 minutos; neste intervalo de tempo, tínhamos que sair de um manicômio mexicano para entregar ao público uma ilha de Nantucket nos Estados Unidos, com seu cais e farol.

Trabalhando com a Vigor Mortis

Participar desse processo ao lado da Vigor Mortis e estar sob a batuta de Paulo Biscaia Filho foi uma das experiências mais gratificantes e realizadoras sob diversos aspectos: do ponto de vista do ator, do autor / dramaturgista, do admirador e do pesquisador. Trabalhei com o Paulo Biscaia em outras duas oportunidades. Colaborei com a revisão do seu livro *Palcos de Sangue* e fiz o desenho de luz para o espetáculo *Debutante Sangrenta* que comemorou os 15 anos de atividades da Vigor Mortis. *Duplo Homicídio*... marca a minha primeira experiência como ator e como dramaturgo, ou, como prefiro dizer, dramaturgista. Biscaia confiou a mim a tarefa de adaptar o texto de André de Lorde, acrescentar e cortar falas, incumbindo-me de preparar uma versão com a cara da Vigor Mortis. Portanto, sob o olhar do autor / dramaturgista, observei que a responsabilidade de entregar um bom trabalho era extremamente desafiadora, assustadora e prazerosa. Sob a ótica do ator, o desafio estava em dividir o palco com atores experientes, que já conheciam a forma de dirigir de

Paulo Biscaia, e que já tinham contato prévio com linguagem estética do Grand Guignol há um bom tempo. Mais do que simplesmente dividir o palco, tinha em mãos a oportunidade de estar ao lado de uma trupe da qual sou fã declarado. Como equilibrar a razão com o lado "tiete"? Outro fator motivador — este conectado à visão do pesquisador — era a possibilidade real de construir um espetáculo dentro do gênero que vem sendo meu objeto de estudos há aproximadamente cinco anos, e pelo qual nutro grande estima. Desde que iniciei meus estudos em torno do Teatro do Grand Guignol, algumas questões povoavam a minha cabeça. Seria possível uma peça de teatro, em pleno século XXI, causar medo em uma plateia? Depois do advento do cinema, das duas grandes Guerras e da massificação dos meios de comunicação, que diariamente invadem nossas casas com notícias de crimes e violência, conseguiria o teatro suscitar e gerar fortes emoções em seus espectadores? Será que já não conhecemos tudo em matéria de terror? Na época em que o Teatro de Grand Guignol está inserido — fim do século XIX e meados do século XX —, podemos compreender como natural o medo suscitado pelas peças, uma vez que muito do que sabemos hoje, seja no campo da tecnologia ou das ciências, ainda estava em desenvolvimento. Mas e hoje? O teatro realmente tem força suficiente para aterrorizar o público? A resposta para essas questões veio ao meu encontro justamente na temporada de *Duplo Homicídio na Chaptal 20*. Durante uma das apresentações de *Farol em Fúria*, há uma cena em que Pops violenta Lizzie, e em seguida usa uma corda para enforcá-la. Esse momento é um dos mais impactantes da narrativa, de um forte apelo visual. Neste dia, a tal cena reverberou tão intensamente que uma espectadora não suportou e desmaiou, causando grande alvoroço entre a plateia e em toda a equipe. Isso quase ocasionou a interrupção da peça. Pude comprovar *in loco* o domínio que uma encenação ainda provoca na audiência.

Fiquei feliz por poder comprovar minhas hipóteses e triste pela moça que desmaiou!

Duplo Homicídio na Chaptal 20 é a vigésima primeira produção da Vigor Mortis. Estreou no dia 6 de novembro, cumprindo uma temporada de um mês com espetáculos de quinta a domingo. O espetáculo retorna em cartaz no final do mês de março para uma curta temporada dentro da programação do Festival de Curitiba.

Referências bibliográficas:

ANTONA-TRAVERSI, Camillo. *L'histoire du Grand Guignol: théâtre de l'épouvante et du rire*. Paris: Librairie Théâtrale, 1933.

BISCAIA FILHO, Paulo. *Palcos de Sangue*. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora Estronho, 2012.

DEAK, Frantisek. "*Theatre du Grand Guignol*". In: *The Drama Review*, mar.1974, p. 8-15.

GORDON, Mel. *The Grand Guignol: theatre of fear and terror.* New York: De Capo Press, 1988.

PIERRON, Agnes. *Le Grand-Guignol. Le Théâtre despeurs de la Belle Époque*. Paris: Robert Laffont, 1995.

SCHNEIDER, P.E. "*Fading Horrors of the Grand Guignol*". In: *The New York Magazine*, 18 mar. 1957. Disponível em: < http://www.grandguignol.com/time1962.htm >. Acesso em: 05/11/2010.

Veja o programa da peça online em: http://chaptal20.tumblr.com

Veja o trailer do espetáculo em:

https://www.youtube.com/watch?v=UTRvc6q-yAQ

Link no site da revista Questão de Crítica:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/arquiteturas-de-um-duplo-homicidio

Ficha técnica – *Duplo Homicídio na Chaptal 20*

Crime No Manicômio

Rubia Romani — Luisa

Raquel Rizzo — Caolha

Eliane Campelli —Tijuana

Guenia Lemos — Corcunda

Viviane Gazzoto — Irmã

Raphael Cassou — Dr. Maillard

Texto de Raphael Cassou e Paulo Biscaia Filho, livremente inspirado na peça *Crime Dans Une Maison de Fous*, de André de Lorde e Alfred Binet.

Farol Em Fúria

Guenia Lemos — Lizzie

Viviane Gazotto — Meg

Cleydson Nascimento — Pops

Texto de Paulo Biscaia Filho.

Direção: Paulo Biscaia Filho.

Produção: Marco Novack.

Assistente de Direção: Ângela Stadler.

Cenografia: Guenia Lemos.

Cenotécnico: Fábio Piller.
Figurinos: Paulo Vinicius.
Iluminação e Operação: Wagner Correa e Victor Sabbag.
Assistente de Iluminação: Cristopher Gegembauer.
Maquiagem: Isabela Japiassú.
Fotos: Marco Novack.
Cabelo de Rúbia Romani: Jonathan Washington e Gabrielle Moura.
Sonoplastia e Operação de Som: Paulo Biscaia Filho.
Adereços: Michelle Rodrigues e Diego Perin.

Raphael Cassou é ator, iluminador e graduado do curso de Teoria do Teatro da UNIRIO. Pesquisa e estuda, desde 2010, o Teatro do Grand Guignol.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

PROCESSOS

Nós somos nós: nonada, companhia e arte

Artigo sobre o processo de constituição da Nonada Companhia de Arte

Autor: Fabio Cordeiro

Resumo: O artigo repensa os dez anos de existência da Nonada Companhia de Arte, discutindo os conceitos envolvidos em sua nomeação, tendo em vista um novo ciclo que se anuncia. Além de resumidamente descrever sua trajetória e os principais espetáculos realizados, procura-se discutir a noção de continuidade envolvida no processo criativoda cena brasileira.

Palavras chaves: Nonada Companhia de Arte, processo de criação, cena brasileira

Abstract: The article discusses the Nonada Art Company´s existence, during the last ten years, as well as the concepts involved in the choice of its name, in light of a new coming cycle. It also briefly describes the Company´s trajectory and main performances, while discussing the notion of continuity within the creative process in Brazilian theater.

Keywords: Nonada Art Company, work in process, Brazilian theater

Ligando os pontos

"Nós somos nós. A nossa opinião não precisa coincidir com a do autor", afirma o orador em *Insulto ao Público* (1966),escrito por um jovem austríaco recém-formado em direito, em meio a turbulências políticas entre forças conservadoras e progressistas, entre a autoridade do pai-estado e o pupilo-cidadão, entre proibições e direitos que levaram ao chamado "Maio de 68"para os estudantes franceses, e ao estabelecimento da ditadura civil-militar no Brasil.Em suas peças, Peter Handke fornece indícios do ambiente e do ponto de vista que assumia na época, como em *O Pupilo quer ser tutor* e *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, tornando-se talvez mais reconhecido como escritor de teatro através do seu*Kaspar*: texto em que experimenta formalmente, e com mais radicalidade, os jogos de linguagem como processo problemático de constituição de um sujeito enquanto cidadão, pessoa ou autor, que assume pontos de vista diante da *polis* pós-moderna (quando voltamos a ensaiar *Insulto*... entre 2011 e 2012, acontecia no mundo a "primavera árabe").O processo de emancipação do sujeito tutelado para o de pessoa cidadã deve passar pela potencialização desua autonomia, através do exercício de apropriação e de reelaboração das linguagens no mundo (como concordaria seu compatriota Wittgenstein). "Eu queria ser como alguém que um dia já existiu" diz o Kaspar de Peter Handke, um dos autores literários, da língua alemã, mais editados em português. Mas seu teatro permanece pouco conhecido no Brasil, apesar de suas parcerias cinematográficas com Wim Wenders, como em "Asas do Desejo" (1987). Portanto, a opinião do locutor que se refere a certo *nós* que fala, no início deste parágrafo, é diferente e convive (sem excluir) com as palavras do escritor, o referido autor do texto (mas não do espetáculo). Ao mesmo tempo, o que se estabelece é um virtual espaço de disjunção entre a fala e o falante, possibilitando ambiguidades, paradoxos ou

heterodoxias em cada fala. De tal modo que a repetição do pronome no plural intercalada pelo verbo *ser* permite que o significado deslize em função da maneira como se fala, dependendo da intenção que se utiliza para sugerir imagens e até mesmo subverter o sentido que a priori o leitor encontraria em uma leitura silenciosa. Afinal, em *nós somos nós* há um nó discursivo: recurso bastante utilizado e que se multiplica ao longo da escritura cênica de Peter Handke, que não apaga a presença nem dos falantes, nem dos ouvintes, nem a de si mesmo enquanto criador da proposta de jogo que experimentamos através de palavras e silêncios.**"**O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado, *concluído* dos estados pelos quais passa. Tal como os anéis que o *Inominável* traça (...)", afirmam Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (DELEUZE;GUATTARI, 2010, p. 35).

Insulto ao Público foi o texto escolhido para ser apresentado no oitavo ano de existência da Nonada Companhia de Arte, em 2012.Foi também o texto escolhido para a sua fundação em 2004. Na segunda imersão foram feitas mudanças significativas: antes eram cinco atores, desse grupo apenas um (Pedro Cavalcante) permaneceu no elenco, que passou a contar com quatro oradores, antes vestidos na cor negra, agora completamente de branco. Para *nós*, ainda hoje continua em aberto a possibilidade de mudanças na maneira de fazer o texto de Handke acontecer. Apresentamo-nos em algumas unidades do SESC-RJ e em uma temporada de quatro semanas em uma galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto. Fomos vizinhos da programação do Tempo Festival, que acontecia no teatro, enquanto a *Companhia* se perguntava se realmente existia, tal como o personagem Kaspar de Peter Handke, escritor de obras instigantes como *A Ausência*, *A Repetição* e *A perda da imagem ou Através da Sierra de Gredos*. Mas, quando afirmo "a Companhia se

perguntava", o sujeito que interroga deve ser composto por um alguém, com voz e presença humana, um sujeito capaz de perguntar. No texto de *Insulto ao Público* não aparecem perguntas. Todas as frases são assertivas e, através da repetição e da ausência de sequências vocabulares,Handke produz contradições, e mais, fabrica heterotopias — conceito especial no pensamento de Foucault — em que dois pontos de vista sobre a cena convivem apesar de aparentemente serem opostos. Todo o texto nega, o tempo inteiro, que a cena representa algo a não ser ela mesma, uma linguagem colocada em jogo por "co-oralidades" entre a escrita e a fala, entre o falante e o ouvinte. "Nós não representamos nada". Porque os quatro oradores dirigem suas falas a maior parte do tempo para o espectador presente, concreto interlocutor "silencioso" a tudo que é dito e tematizado pela viado humorismo, da paródia e de outras formas corais. Daí a utilização do plural na totalidade do texto de Handke; trata-se de um aparente diálogo entre *nós* e os *senhores*, que somente ao final são tratados por "vocês", sendo mais uma imagem utilizada como provocação ao espectador presente,sobre o seu próprio comportamento ser também uma linguagem a ser contemplada pela cena.

Insulto ao Público já foi classificado como "antiteatro". Por outro lado, como foi possível verificar em sala de ensaios e no espaço das apresentações, trata-se de uma proposta de contraencenação, que vem, em primeiro lugar, negar o que aparentemente está fazendo, para ao final insultar determinados padrões que caracterizam o comportamento do público, de acordo com a tradição teatral burguesa da atualidade. Com esse projeto, buscamos singularizar a recepção do espetáculo, tratando cada espectador como uma presença participante de um jogo de vozes, imagens e escutas. "Os senhores estão na mira". Mas de quem? Da linguagem que continua falando por meio dos "encontros entre corpos" presentes, no compartilhamento do ar soprado de

palavras. Não é o espectador, testemunha participante, o alvo dos insultos, mas a tendência em formar padrões, em uniformizar a própria teatralidade, criando classificações, gerando estatísticas que não nos tocam na sensibilidade e não falam de nossa era.

Logo depois (e quase ao mesmo tempo) do processo de reelaboração do espetáculo *Insulto ao Público*, entre 2011 e 2014 desenvolvi um projeto de pesquisa de pós-doutorado através de uma bolsa concedida pela FAPESP, com supervisão de Sílvia Fernandes(USP). Analisei, sob a ótica da teatralidade das formas corais, as assinaturas, enquanto encenadores, de Antunes Filho e Enrique Diaz. Processo, autoria e coralidade, se assim é possível sintetizar, foram os temas que mais interessaram minhas pesquisas acadêmicas, desde o mestrado sobre os *Processos criativos da Cia. dos Atores* (SANTOS, 2004), o doutorado sobre *O coral e o colaborativo no teatro brasileiro* (CORDEIRO, 2010) e o pós-doutorado sobre *Formas corais contemporâneas* (CORDEIRO, 2014). Terminada essa trajetória de processos teóricos, iniciada em 2002, que terá como resultado a publicação de um livro sobre a cena colaborativa brasileira, retomamos a parceria na concepção de um novo ciclo para a Nonada Companhia de Arte, incluindo novos desdobramentos não somente artísticos.

Mas quem somos *nós*, *Nonada Companhia de Arte*?

Ser e ao mesmo tempo não ser, agora, é a questão. Mas vou poupar o leitor de detalhes, e não farei uma cronologia. Não é minha intenção narrar uma suposta história da “companhia que um dia já existiu”. Não pretendo fazer um memorial da trajetória entre a escolha de um nome e o atual momento. Dizer *não* faz parte do jogo. Não. Nada. Nonada. A intenção, caro leitor, é discutir essencialmente a escolha e os significados agrupados nesta expressão elaborada para dar sentido aos caminhos trilhados por trabalhos artísticos que

vem sendo realizados coletivamente desde 2004, sob a denominação Nonada Companhia de Arte. O primeiro espetáculo que fizemos sob essa denominação foi *Insulto*!, com o mesmo texto de Peter Handke, depois de cerca de sete meses de processo. Contamos na fundação com Raquel Bruno e Clarisse Lopes, duas pessoas que muito contribuíram para a concretização dos espetáculos, a primeira como voz ativa na produção e a segunda como preparadora da voz dos jovens e inexperientes atores, que tive o prazer de conhecer através das nossas relações como professor-diretor e alunos-atores na Martins Pena. Como afirma Angela Materno, a respeito de *Insulto ao Público*:

> Quando os atores afirmam, de modo crítico, que no teatro 'tudo queria dizer algo' (...) "nosso falar é nosso agir" (...), observa-se uma contraposição entre falar e dizer, sendo este entendido como compromisso com um significado preciso, com uma 'mensagem' a ser transmitida, enquanto a fala estaria relacionada ao ato da linguagem: acontecimento que tem lugar na voz. (MATERNO, 2009, p. 127-128).

Até 2009, realizamos outras atividades, entre grupos de estudos práticos e teóricos, aulas de voz e corpo, leituras teatralizadas, esquetes e espetáculos, como *Marat ou a hora em que perdemos a cabeça* (2006) e *Uma carta de adeus* (2005), para não listar tudo o que fizemos. Desde 2010, passamos a contar com nova composição de integrantes, passamos por períodos de inatividade, e voltamos aos poucos a pensar na hipótese de a companhia continuar a existir (ou não). Para isso, começamos em 2014 um processo de diálogos que visa a repensar o significado dessa nomeação, envolvendo estudos teóricos, inclusive, que estão gerando novos projetos criativos e artístico-educacionais para realizarmos a partir de agora. Nosso foco volta-se para a psique da cidade, nossa residência passa a ser Niterói (termo do tupi

que designa um lugar com “águas escondidas”). Como termina Beckett em *O inominável*, “aí onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar”.

Nonada, uma escolha livre

Por que Nonada? Termo do português arcaico, *nonada* poderia ser utilizado para sereferir tanto a alguém (um “zé-ninguém”) como a algo ou coisa (sem valor ou insignificante) desde o tempo das capitanias, dos engenhos e dos capitães do mato. De acordo com dicionários contemporâneos, vem de uma redução do latim *resnon nata* e quer dizer literalmente “coisa de não nascido”. Seu significado pode variar de acordo com o contexto em que atua como adjetivo, para “pessoas não nascidas em prole abastada” ou para assuntos de “menor importância ou valor”. Nonada, não-nada, ninharia, bagatela.Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro*, refere-se aos primeiros “brasileiros” nascidos em território “nacional” como “nonadas”. Nem portugueses, nem índios ou africanos, ainda não eram brasileiros, porque o país ainda estava por ser inventado. Nonada: coisa de nenhum ser. Nonadas eram os despossuídos, os que eram considerados como mestiços e se viram forçados a inventar, ao longo de décadas, sua própria e plural identidade étnica (a do brasileiro), a partir de heranças miscigenadas e do encontro com a diversidade de geografias de cada localidade. Em *Grande Sertão*: veredas (1956), João Guimarães Rosa utiliza o termo para abrir, pontuar e finalizar sua obra narrada por Riobaldo: “O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2006,p. 608). O narrador é um *nonada*, filho da terra, sem território, nômade na vida de jagunço porque “o sertão é sem lugar” (idem,p. 354). Tatarana muda de acordo com a própria narrativa a respeito de sua

relação com Diadorim (dia – dor – in), o "menino" Reinaldo que conhecera ainda moço em uma travessia de barco. Rio-baldo é *nonada*, criador e criatura que vive nas margens do rio, e conversa com o leitor que lhe escuta através de sua singular linguagem, de forte oralidade, entre o literário e o teatral. "(...) *Reinaldo*— ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?" (idem,p. 139).

Adotamos o termo *nonada* como fundamento norteador para o trabalho que necessitamos desenvolver enquanto artistas-pesquisadores. Nonada para nós significa uma postura reativa a ser tomada diante da vida: não ao nada, não ao vazio de desejos e afetos; sim ao movimento, ao processo continuado de aprendizagens, na medida em que pouco pode representar bem mais que nada. A menor unidade social, cultural ou afetiva será composta por no mínimo duas presenças humanas. No nada estamos, somos, viraremos. Nonada significa para *nós* permanecer em travessia, processo, busca e transformação, através de caminhos e práticas artísticas compartilhadas. Foi muito curioso descobrir, na continuidade do processo de montagem, que o tradutor de *Insulto ao Público* do alemão para o português, o professor George Bernard Sperber, é casado com Suzi FranklSperber, pesquisadora dedicada à obra de João Guimarães Rosa, e colaboradora do Lume (de Campinas) por mais de vinte anos. Como coloca Suzi Frankl: "O corpo de Diadorim seria a forma e a matéria seria masculina; mas se revela feminina. O segredo, de ferro, se dá a conhecer. O que era — a vida e o corpo de Diadorim — não é mais, mas os sentimentos continuam misturados, levando Riobaldo ao testemunho, a contar sua vida" (SPERBER, 2006, p.143). *Nonada* e *Insulto ao Público* se casam por expressarem uma dupla negação que não implica em cancelamento total de

nenhuma de suas contradições — ser e não ser ao mesmo tempo; são palavras que promovem aberturas para o processo hermenêutico do receptor ("homem humano"), convocando a nossa presença como leitores a pensar como fabricantes dos significados, seduzindo-nos a colaborar com o processo de constituição da obra com a nossa imaginação.

Companhia de arte

De acordo com Tania Brandão: "A companhia teatral será a forma de organização produtiva básica da classe teatral do século XVIII ao século XX, momento histórico em que surgiram outras modalidades de articulação, como os *grupos* e as carreiras individuais independentes" (BRANDÃO, 2006,p. 91).Não somos um grupo de teatro. Não somos uma instituição. Não somos uma trupe. Não somos um conjunto de atores. Não somos um coletivo. Não somos um. Não somos nada. A noção de companhia que aparece em Nonada Companhia de Arte se refere a uma relação de interlocução que surge no acompanhar, em movimento, a trajetória do outro, participando quando possível dos projetos e acontecimentos, contribuindo com a escuta, permitindo-se afetar pelo processo da obra. Não somos uma empresa. Não somos uma religião. Não somos uma comunidade. Não somos. Estamos em relação. E às vezes o silêncio é um modo de dizer algo que palavra nenhuma daria conta de expressar. Talvez as distâncias não sejam um problema a superar, mas a condição de qualquer necessidade de interação. Há de se cuidar das formas no ato da comunicação, no curso do evento, no ato da escuta. É importante cuidar não somente dos atos da fala ("nosso falar, é nosso agir", afirma Peter Handke) e tratar dos modos de apreensão daquilo que nos é estranho. Chamo atenção ao que pressupomos, às vezes sem muito pensar, ser a constituição de certo alguém plural (um *nós*) que seja reconhecido por sua autoria coletiva.

Somos uma composição de *nós* e *marcas singulares*, mas o processo que desenha a face de um sujeito autoral (companhia, grupo, coletivo ou conjunto) acontece no tempo, através dos processos realizados (cf. CORDEIRO, 2006, p. 125-137).

“Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (CALVINO, 1990, p. 123).Toda a trajetória inicial da Nonada Companhia de Arte, em seus dez primeiros anos,está relacionada(ou ramificada) com a minha formação como pesquisador acadêmico, dedicado à cena brasileira e a interlocução com o cenógrafo Carlos Mattos desde o tempo da graduação na UNIRIO. Ele, ao participar do Núcleo de Cenografia do CPT-SESC/SP, e eu, através de minhas assistências teóricas e de direção com Enrique Diaz, não temos como negar que tais referências são como nossas fontes iniciais (ou ancestrais) para o trabalho que desejamos desenvolver. Os textos propostos e escolhidos para os exercícios nas aulas de interpretação que ministrei na Escola Martins Pena, assim como os procedimentos de ensaios utilizados nos espetáculos que realizamos até 2012, surgiram como reelaboraçãodo meu contato e convívio com a Cia. dos Atores (e seus integrantes) e o meu interesse em conhecer mais sobre a cena brasileira recente, estudando principalmente espetáculos. Foi também experimentando e compartilhandocom alunos/atoreso exercício dacena em montagens curriculares que adquiri clareza sobre o interesse em pesquisar a partir do doutorado sobre o coro e suas formas teatrais.Escrevi trabalhos sobre o coro e a Nonada Companhia de Arte para os cursos de que participei (de Flora Süssekind e Beatriz Resende), e acabei incluindo na tese o exame do processo de *Insulto*! (2004) em um dos tópicos do texto (cf. CORDEIRO, 2010, pp. 321-337). Mas, entre as atividades curriculares, destaco especialmente a adaptação de *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, experimentada com alunos ingressantes, e o processo colaborativo que

resultou na performance coletiva chamada*Ausência*, reunindo depoimentos pessoais, improvisações, seminários e cenografia criados coletivamente por alunos que se formavam em 2004 na Martins Pena. O grupo de atores que permaneceu trabalhando conosco (Anderson Dias, Flávia Espírito Santo, Lidiane Ribeiro, Priscila Fialho, entre outros) até a segunda imersão na obra de Peter Handke, em 2012, foi encontrado através dessas atividades arte-pedagógicas.

O trabalho da Nonada encontra o principal eixo de continuidade atualmente através de minha parceria com Carlos Mattos, iniciada em *O selo e o Sal* (2000), com dramaturgia minha em colaboração com Claudia Lage, que atuava ao lado de Luana Féo e Flávio Souza (assinando seu primeiro figurino). A iluminação era assinada por Tomás Ribas e a cenografia de Carlos contava com a parceria de Cristina Albuquerque, dupla que continuou participando dos trabalhos que realizamos até 2006, em nome da Nonada Companhia de Arte. O texto era uma composição de cartas e entre elas estavam partes de um conto de José Vereza ("Relações Postais"), mais tarde adaptado por mim na íntegra para o segundo espetáculo da Companhia, *Uma Carta de Adeus* (2005), depois reduzido para um esquete em 2009, quando participamos do 2º. Festival Internacional de Humor do Rio de Janeiro, que me honrou com o Troféu Oscarito, de melhor direção. O processo com as "cartas" proporcionou a continuidade da investigação a respeito dos modos de ocupar o espaço, entre a fala e o falante, operando a subversão dos significados descritos pelas palavras e objetos. A pergunta que se fazia através dos projetos que realizamos ao longo de dez anos de existência, assumindo que o *nós* neste parágrafo seria a própria *Companhia*, consistia em procurar saber quais as possibilidades de ponto de vista e qual deles assumir enquanto se diz aquilo

que encontramos no texto escrito através de um corpo, que gesticula e sonoriza para ser percebido, mais do que compreendido.

> É um estranho sujeito, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejantes, definido pela parte que toma do produto, recolhendo em toda parte o prêmio de um devir ou de um avatar, nascendo dos estados que ele consome e renascendo em cada estado. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 30).

Entre 2005 e 2007, estivemos voltados para a pesquisa e a criação de *Marat ou a hora em que perdemos a cabeça*, em que personagens (um quarteto de "pacientes psiquiátricos") parecem encenar (sem êxito) o assassinato do sanguinário líder da Revolução Francesa por Charlotte Corday. A ambiguidade contida já no título desdobrava em função de outro esquema dramatúrgico o espaço da disjunção entre fala e falante, através de camadas de personagens sobrepostas, resultando num amálgama de discursos — quem fala enquanto se diz? Seria a vozdo personagem encontrado na história ou a suposta presença de um intérprete fictício? Ambos são percebidos ao mesmo tempo por meio da presença física do ator. O longo processo passou por releituras críticas sobre o conceito de revolução, psiquiatria e loucura. Ao longo do trajeto, estudamos outras obras que lidaram com o tema, desde *1789* do TheátreduSoleil ao*Marat/Sade* de Peter Brook; procuramos conhecer montagens brasileiras como a de Ademar Guerra para o mesmo texto de Peter Weiss (com Rubens Correa e Armando Bogus) na década de 1960; seguindo para a década de 1980, procuramos saber como teria sido o*Marat/Marat* de Márcio Vianna e assistimos em vídeo a trechos de*Rua Cordelier — tempo e morte de Jean Paul Marat* (1988-89), considerada a primeira realização da Cia. dos Atores, fonte importante para nossas pesquisas. Foram acionadas muitas

outras referências, que anunciamos publicamente como fontes matriciais do espetáculo *Marat ou a hora em que perdemos a cabeça* (2006) na parte dos agradecimentos do programa, no qual se lê em texto escrito por mim:"não procurem pelo autor". A autoria para *nós*, quando ocorre no teatro, é um acontecimento coletivo, plural e compartilhado (Cf. TROTTA, 2008). Depois de participarmos do Festival de Curitiba (2007), pesquisamos sobre as relações entre riso e melancolia através da obra cômica de Tchekhov, encontrando no "teatro dentro do teatro" de Pirandello uma referência estrutural para fragmentar e subverter a dramaturgia do autor de *A Gaivota*. Esse projeto (*Assim é Tchekhov — se lhe parece*), em minha visão, não chegou ao fim de suas possibilidades. Foi interrompido para que eu pudesse concluir o trabalho com a tese de doutorado (entre 2008 e 2010).

Com Peter Handke, realizamos o primeiro trabalho em 2004; e o último, até o momento, entre 2011 e 2012. A Nonada agora possui 10 anos de existência. Mas não de realizações. Ficamos parados, ou quase imóveis nos últimos dois anos, principalmente em função de minha ausência para dar conta da vida familiar (como pai) e das pesquisas teóricas entre o doutorado e o pós-doutorado, que realizei recentemente. Esse ciclo de formação acadêmica ganhará um desfecho com a publicação de um livro — *Coralidades emancipadas*: itinerários da cena colaborativa brasileira. Apresentarei um ensaioa respeito das formas corais na cena colaborativa brasileira, analisando determinadas realizações de conjuntos liderados por encenadores que são referência para a história do teatro brasileiro mais recente, como Gerald Thomas, Zé Celso, Antônio Araújo, Enrique Diaz e Antunes Filho, principalmente. Reunindo a maior parte do que foi pesquisado, nessa edição não incluirei o percurso da Nonada Companhia de Arte. Suas realizações serão alvo de minha escrita teórica em outra edição textual, que deverá assimilar o

Patrocínio:

que vem por aí (artisticamente), incluindo a redação desse artigo, que pretende ser um passo na direção de um novo caminho, que vai se abrindo enquanto caminhamos, com aberturas para novos encontros, com outros criadores e espectadores.

> (...) Aquele lugar vazio desenha ao inverso uma comunidade de pessoas que tenham a possibilidade de ficar sozinhas. Significa a igual capacidade dos membros de uma coletividade para ser um Eu cujo juízo possa ser atribuído a qualquer outro e criar assim, com base no modelo da universalidade estética kantiana, uma nova espécie de Nós, uma comunidade estética ou dissensual. (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Nonada! É necessário estar em movimento. Só nos resta percorrer a travessia do rio, aquele que, segundo Heráclito, não se atravessa (sendo o mesmo) por duas vezes. Atentos ao processo de cada um, de cada temporalidade em cada pessoa participante da cena. Agora, a demanda é por uma escrita cênica. Uma poética dos insignificantes? Imagem, movimento sensorial, música da fala, performance teatral. O espetacular, a mágica dos truques de ótica, a simplicidade universalizante, transbordante no ato de encontrar. Transcendência através da experiência estética. A boa fala, o bom texto, bem dito e bem percebido. Pulsões de vida. E de morte. Pulsões poéticas. O artesanal, não o industrial. A singularidade, não a massificação. O relativismo, no lugar de qualquer modo de pensar totalitarista. Teatro físico. Teatro acústico. Cívico e Afetivo. Falar em processo implica em método, busca por continuidades e abertura de novos espaços para o pensamento estético ganhar concretude. *Nós* somos feitos de *nós* que nos fornecem medidas para assumirmos pontos de vista e de escuta. Éo inacabado a condição que funda um novo ciclo poético. Somente caminhando é que essa outra *Nonada*

Patrocínio:

Companhia de Arte poderá dizer que existe.Mas do futuro não pretendo tratar. Voltando a Beckett: “Dance first, think later. It’s the natural order of things”.

Referências bibliográficas:

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BRANDÃO, Tania. “Companhia”. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J.; LIMAMariângela Alves de (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva / SESC de São Paulo, 2006, p. 90-91.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

CORDEIRO, Fabio. *O coral e o colaborativo no Teatro Brasileiro*. (Tese de Doutorado em Artes Cênicas). Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010.

_____. *Formas corais contemporâneas*. (Dossiê de Pesquisa de Pós-Doutorado). São Paulo, FAPESP/USP, 2014.

_____. “Processo, colaboração e identidade na Cia. dos Atores”. In: CORDEIRO, Fabio;DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo (orgs.). *Na companhia dos atores*: ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p. 125-137.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI. *O anti-édipo*; capitalismo e esquizofrenia. 2ª Edição Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

HANDKE, Peter. *Insulto ao público* (cópia digitalizada). Trad. George Speerber. Rio de Janeiro: UNIRIO, s/d.

_____. *Teatro (Gaspar; Grito de socorro)*. Tradução Anabela Drago Miguens Mendes. Lisboa: Plátano Editora, 1974.

MATERNO, Angela. "Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett". In: BRILHANTE, Maria João; WERNECK, Maria Helena (orgs.). *Texto e imagem*: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 121-141.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTOS, F. C. (Fabio Cordeiro dos Santos). *Processos criativos da Cia dos Atores*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2004.

SPERBER, Suzi Frankl. "As palavras de chumbo e as palavras aladas". In: *Floema* (Caderno de Teoria e História Literária/ UESB), Ano II, n. 3, jan./jun., 2006, p. 137-157.

_____. *Caos e cosmos* — leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. *Guimarães Rosa*: signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982.

TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNI-RIO, 2008.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/nos-somos-nos/

Fabio Cordeiro é diretor da Nonada Companhia de Arte e pesquisador com mestrado e doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO) e pós-doutorado em Artes (FAPESP / USP). Um dos organizadores e autores de na companhia dos atores – ensaios sobre os 18 anos da Cia. dos Atores, atualmente finaliza o livro Coralidades emancipadas – itinerários da cena colaborativa brasileira.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

PROCESSOS

Na trilha de um mito

O processo criativo de *Kassandra*, de La vaca Cia. de Artes Cênicas

Autor: Esteban Campanela

Resumo: É sabido o quanto se debatem, hoje, os estudos teatrais com as possibilidades de pensar não mais apenas o resultado espetacular, mas também os processos que originam o espetáculo, e é aqui onde justamente a crítica genética tem muito a contribuir. A peça *Kassandra* (2012), do dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco, e interpretada pela atriz Milena Moraes, é o texto escolhido para se analisar as relações criativas entre o processo e a montagem.

Palavras-chave: crítica genética, Kassandra, Sergio Blanco, Milena Moraes

Resumen: Es sabido que actualmente, cuando se debate sobre los estudios teatrales, ya no solo se piensa en la posibilidad de estudiar apenas el resultado espectacular, sino también los procesos que originan el espectáculo, y es justamente ahí donde la crítica genética tiene mucho para contribuir. La obra *Kassandra* (2012), del dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco, interpretada por la actriz Milena Moraes, es el texto escogido para analizar las relaciones creativas entre el proceso y la puesta en escena.

Palabras-clave: crítica genética, Kassandra, Sergio Blanco, Milena Moraes

O PROJETO

Desenhos animados no Bokarra Club? De uma tela localizada em uma das paredes do local, Pernalonga recebe o público. As pessoas percebem a contradição no momento em que adentram a casa. Um desenho animado é a última coisa que você espera encontrar na tela de um estabelecimento de diversão adulta ligado ao sexo. Em um determinado momento o desenho para de rodar, as luzes se entrecruzam com a fumaça, o volume do som aumenta, e se escutam os passos do mito que começa a subir ao placo, de coroa dourada e vestida com um casaco de pele.

Desta forma começa o espetáculo *Kassandra*, de La Vaca Cia. de Artes Cênicas, que hipnotizará por uma hora e dez minutos a toda a plateia. Mas este espetáculo, que movimentou e chacoalhou a cidade por vários motivos, começou há meses atrás e seu processo foi intenso e muito rico.

Fui convidado a fazer parte do projeto *Kassandra* como pesquisador de processos criativos, com a função de acompanhar a gênese da montagem brasileira da obra teatral, do franco-uruguaio Sergio Blanco. A pesquisa, que será meu trabalho de doutorado, traz a perspectiva de crítica de processo proposta por Cecília Almeida Salles que compreende o acompanhamento de projetos artísticos promovendo uma pesquisa em *status nascendi*, isto é, em processo. Desta forma o pesquisador, que passa a fazer parte do processo, vai desvencilhando o movimento criador em um sentido bastante amplo.

Como pesquisador, pude acompanhar todo o processo desde o momento em que me deparei com a matéria jornalística que dispararia o interesse dos idealizadores pelo projeto até hoje. No decorrer dos ensaios, elaborei um "Diário de Bordo" com minhas anotações, as indicações do diretor e do assistente, e dos outros profissionais envolvidos. Também gravei ensaios e

participei de discussões da equipe. Tirei fotos nos ensaios e durante todo o processo. Acompanhei o elenco a São Paulo, onde foi escolhido o figurino de *Kassandra* e estive presente na sessão de fotos para o material gráfico. Também participei da primeira sessão de maquiagem, registrando tudo em material fotográfico e audiovisual. Também fazem parte do meu dossiê todos os e-mails trocados pela equipe, os três roteiros da atriz Milena Moraes (com todos os seus vestígios, marcas e anotações que denunciam o funcionamento do pensamento criativo), além do acesso ao perfil da peça no Facebook e ao blog da obra. Também acompanhei a produção em diversas reuniões, como, por exemplo, as que tinham a ver com a procura da casa onde se realizariam as apresentações da peça.

A riqueza semiótica do manuscrito, sobretudo de textos teatrais, fez com que a crítica genética se estendesse a outras artes, tendo como precursora a pesquisadora Cecília Almeida Salles. Segundo Salles (2006) a semiótica, ou seja, os modelos de comunicação humana regidos por signos podem ser mais bem compreendidos e estudados se os consideramos como uma rede de relações.

O texto teatral e sua transposição para a cena nos brindam com múltiplas redes de relações, já que são muitos os fatores que atuam nesta área. Ele reúne constituintes textuais e dramatúrgicos, didascálias, além de música, planos de luz, figurino, coreografias, anotações, a interferência dos atores e o próprio espaço. Nesse caso, a apropriação do espaço é um elemento que se deve considerar como um dos mais relevantes da montagem já que foi montado em um espaço não convencional.

Reconstruir o processo criativo de uma peça teatral tem um alto grau de complexidade, já que é um processo coletivo. Isso significa que esse processo colaborativo pode incluir autor, diretor, atores, cenógrafo, iluminador, músicos,

artistas plásticos, todos participando do fazer da obra. Essa multiplicidade de vozes atuantes na criação teatral pede que se pense na gênese como um elemento também múltiplo.

Milena Moraes, atriz que dá vida a *Kassandra*, mantém comunicação constante com a nova geração de dramaturgos e artistas de teatro do Uruguai desde 2008, quando da estreia da montagem teatral de *Mi Muñequita*, de Gabriel Calderón. Este espetáculo de sucesso — conta com duas circulações estaduais e uma turnê nacional no currículo, além de ter sido recentemente apresentado em Montevidéu — abriu um novo universo de investigação e produção, resultado do diálogo criativo entre os artistas catarinenses e o que o Uruguai produz de mais novo e interessante em teatro.

Tradutor, pesquisador e parceiro de La Vaca há alguns anos, já havia indicado *Mi Muñequita* para a atriz e produtora. Em 2011, li em um jornal uruguaio a notícia da montagem de *Kassandra* em Montevidéu, com texto de Sergio Blanco, atuação da atriz Roxana Blanco e direção de Calderón. Imediatamente falei do projeto para Milena; esta, por sua vez, mostrou a notícia para o ator e diretor Renato Turnes. E no mesmo dia, por intermédio de Calderón, estabeleceu-se o contato com Sergio Blanco, autor de *Kassandra*. Surgia ali a premonição de um projeto interessante: um formato diferente, uma temática instigante, uma linguagem de apelo internacional e uma experiência teatral nunca vista antes em Florianópolis, que buscava, através da releitura do mito grego, a apropriação de um espaço não convencional, sensual e inusitado: uma casa de diversão adulta. Nascia assim a versão brasileira de *Kassandra*.

O interesse em pesquisar textos teatrais surgiu no momento em que entrei em contato com um texto em particular: *Mi Muñequita*. O dito texto chegou às minhas mãos quase que por acaso e disparou meu interesse não apenas pela tradução de textos dramáticos, mas também pelos processos criativos.

Foi o contato com a crítica genética, o que me incitou a curiosidade pelos processos criativos e pelo que seria meu objeto de pesquisa: os processos criativos dentro da área teatral.

Após minha primeira experiência na pesquisa com *Mi Muñequita*, *Kassandra* foi um trabalho que chegou de forma natural e fez com que entrasse desde o começo no projeto como pesquisador de processos criativos.

O processo de criação de uma montagem teatral conta com referências imagéticas, textuais, musicais, etc. Referências que permeiam a criação de personagem (trabalho de ator), cenários, figurinos, escolha de objetos de cena, de trilha sonora, etc. Nas artes cênicas são muitos os elementos que devem ser levados em conta, são vários processos criativos em prol da montagem teatral: do dramaturgo, do diretor, dos atores, do cenógrafo, do figurinista, etc. Esta observação encontra eco no que diz Pierre-Marc de Biasi (2002, p. 219) acerca do cinema como objeto transdisciplinar e de múltiplas possibilidades.

Tanto no texto teatral como em outras modalidades espetaculares, o campo genético é um campo transdisciplinar de grande amplitude e esse é mais um motivo para buscar identificar todas as ferramentas que podem intervir no processo criativo. Visto que é escassa a pesquisa de processos criativos teatrais na área de Crítica Genética, penso que é de suma importância a investigação sobre o tema.

O mito

Segundo a mitologia grega, Kassandra é uma das princesas de Troia — filha de Príamo e Hécuba — e um dos personagens citados nos escritos que relatam o sangrento episódio da célebre Guerra de Troia. A dita guerra foi causada pelo rapto da bela Helena — esposa de Menelau, Rei de Esparta —

pelo príncipe troiano Páris. A guerra durou dez anos, envolveu os grandes guerreiros de ambos os lados e terminou com o episódio do cavalo de Troia, quando os gregos usaram uma estratégia ousada e mentirosa para invadir os muros da cidade e dizimá-la.

Segundo o mito, Kassandra era uma jovem tão bela que por ela o deus Apolo se apaixonou. Num arroubo, o deus lhe ofereceu o dom de prever o futuro e em troca, a princesa lhe daria um filho. Vaidosa e ingênua, Kassandra aceitou o presente, porém logo se recusou a cumprir a promessa. Inconformado, o deus do oráculo lançou sobre a jovem uma maldição: ninguém jamais acreditaria em suas predições. A partir de então, a jovem seria atormentada por visões da futura queda de sua cidade, sem que nenhum dos troianos lhe desse ouvidos. Tida por louca, foi encerrada em uma torre. De lá somente sairia com Troia consumida pelas chamas, destruída pelos soldados gregos.

O mito inspirou a psicologia a nomear a Síndrome de Cassandra. Diz que alguém é acometido pela síndrome quando a pessoa afirma constantemente conhecer de antemão o que virá a acontecer, normalmente acontecimentos negativos, mas ninguém a leva a sério.

A Kassandra de Sergio Blanco

O dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco escreveu *Kassandra* como um monólogo que parte do personagem mítico, mas apresenta ao público de hoje uma versão atualizada, tragicômica, recheada de referências que vão desde os clássicos gregos até elementos do imaginário da cultura pop. O texto foi escrito propositadamente em um inglês precário para ser encenado exclusivamente dessa maneira, no que seria a representação de um idioma de sobrevivência, que permite que *Kassandra* seja entendida em qualquer lugar do mundo. Na

visão transgressora de Blanco,a personagem é uma travesti, criada para ser interpretada por uma mulher ou um transgênero, que conta sua história em uma língua que não é a sua. *Kassandra* é um ser estranho em uma cultura que não lhe pertence. Outra exigência do autor para a montagem do texto é que ele seja representado em espaços não convencionais, mais precisamente estabelecimentos de diversão adulta ligados ao sexo, no qual a heroína troiana ressurge nos dias de hoje, em seu inglês tosco de imigrante, para recontar a sua história e desmitificar seu próprio mito.

A montagem brasileira é parte de uma movimentação internacional espontânea que envolve encenações do texto em vários países, dentre eles: Argentina, Brasil, Cuba, Espanha, Grécia e Uruguai. Ainda devem entrar no circuito montagens na França e na Itália, sempre produzidas por uma equipe diferente de artistas, mantendo como ponto de contato apenas a ideia do texto de Sergio Blanco.

A montagem uruguaia, do diretor Gabriel Calderón com a atriz Roxana Blanco, estreou em novembro de 2010 na cidade de Montevidéu. Em abril de 2011, a Kassandra grega, da atriz Despina Sarafidou, estreou em Atenas. Meses depois estreou a montagem argentina em Córdoba com atuação de Martín Suarez e direção de Cipriano Argüello Pitt. Em setembro de 2012 foi temporada de estreia da Kassandra brasileira, com a atriz Milena Moraes e direção de Renato Turnes. Em 2014 a montagem realiza uma turnê pelo estado de Santa Catarina, se apresentando nas cidades de Blumenau, Rio do Sul, Balneário Camboriú, Joinville e Florianópolis. O espetáculo *Kassandra* conta até março de 2015 com seis montagens estreadas em diferentes cidades do mundo e mais duas a serem estreadas ainda este ano.

O desafio da atriz

Uma atriz que interpreta uma heroína aprisionada em um corpo masculino. Um indivíduo nascido homem e que se transforma em mulher em um ambiente masculino e bélico. Uma feminilidade em princípio artificial e ao final superlativa. A força e a fragilidade de uma personagem conhecedora do destino, mas impotente com relação ao seu desfecho. Como seria isso?

> A ideia da Kassandra de Blanco me interessou antes mesmo da leitura do texto. Pessoalmente, sempre tive fascinação pelas histórias de pessoas que se sentem aprisionadas em outro corpo, que experimentam a sensação do não pertencimento. Kassandra não pertence ao corpo para o qual foi concebida, não pertence ao lugar onde vive, sequer pode usar o idioma que lhe pertence, é obrigada a se comunicar em uma língua que não é a sua. Como se não bastasse o esforço diário de convencer as pessoas de que sua identidade de gênero não está de acordo com seu corpo, a personagem deve convencer as pessoas da iminência da tragédia, da iminência da morte. Kassandra sente a dor da tragédia pré-dita na própria pele, impotente. Todo ator experimenta a sensação de não-pertencimento — em um grau muito menos elevado que um transgênero, obviamente — ao se deparar com uma nova personagem. E tem a obrigação contínua do convencer. A minha ideia principal é transmitir essa sensação ao público, além de instigar diferentes respostas para a cotidiana pergunta: — De onde você é? (Depoimento de *Milena Moraes, atriz).*

A visão da direção

Na visão de Renato Turnes, *Kassandra* se apresenta como uma artista da boate e recebe seus clientes para contar sua história. Além de garota de programa, ela é uma transexual-artista, que apresenta seus números como uma espécie de guerreira fetichista e sensual. Os aspectos trágicos, eróticos e

Patrocínio:

cômicos do texto são reforçados usando elementos cenográficos presentes na própria casa noturna, explorando o espaço não convencional e a relação próxima com o público. A direção procurou enfatizar certa dramaticidade da iluminação com poucas intervenções de uma luz mais teatral sobre a luz de boate pré-existente.

As referências ao universo do *bondage* e do fetichismo estão inseridas em diversos aspectos da montagem, da arte gráfica aos elementos cenográficos e figurinos. Os figurinos foram pesquisados e adquiridos em lojas específicas da Rua Augusta, em São Paulo, compondo um visual poderoso e sexy, ao estilo das travestis *performers* reais.

A maquiagem e os cabelos desenvolvidos por Robson Vieira procuram realçar a androginia presente na construção da personagem, estabelecendo ainda mais beleza e força aos traços de Milena.

A trilha sonora desenvolvida com exclusividade por Ledgroove remete a sonoridades gregas antigas envoltas pela modernidade do estilo do DJ, compondo uma atmosfera sonora de forte impacto, ao misturar ancestralidade e contemporaneidade, enquanto dialoga de forma coerente com o espaço da noite na boate, o reino da música eletrônica.

> Quando soube da temática envolvida, e suas referências a uma Grécia Antiga, de cara passei a pesquisar os instrumentos, as temáticas e as estruturas que datavam das primeiras experiências musicais registradas na região. Em seguida, depois da leitura do texto, e do entendimento da cara que o Renato daria, mergulhei nos sintetizadores modelados nos anos 80, misturados com os digitais mais atuais, para situar a peça. Resolvi brincar com referências de época pouco ou nada simétricas como o synth pop e o clássico eletrônico erudito, somadas a linhas de baixo londrinas que são sórdidas, ácidas, étnicas mas sempre modernas, e achei que teria tudo a

> ver com a Kassandra. E assim é a trilha de Kassandra, uma confusa porém verdadeira construção de tempos distintos em texturas assimétricas, randômicas, ora mais nervosa, ora despencando de um penhasco, oscilante, moderna e multirracial. Uma tentativa de tradução sonora do mito. (Depoimento de Ledgroove, criador da trilha sonora original).

O público poderá beber e circular pela casa, representando ele próprio o papel de um cliente. A ideia é que o público seja tomado pela experiência de visitar a tradicional casa noturna, explorando a curiosidade que a própria casa provoca, e que viva uma experiência teatral única, sensual, perigosa e divertida.

> Tudo em Kassandra é loucura trágica e sensual. É a memória de uma mitologia antiga, de heróis, deuses e massacres. E uma aventura noturna pelo inferninho perverso da cultura pop. É uma investigação sobre corpos transformados e sexualidades marginais, um cuidadoso e desafiante trabalho de direção de atriz. Encontrar o tom híbrido do estado performático, além de uma voz e um corpo artificiais: uma presença trans. É também uma incursão estética por lugares proibidos, guiados por fetichismo, música eletrônica, Pernalonga, sexo e poder. (Depoimento de Renato Turnes, diretor).

A assistência

> Investigar Kassandra é aceitar que ainda devemos muito aos gregos. Retornar a eles e sua mitologia insana, às fronteiras demolidas pela potência de suas fábulas, é uma estratégia consciente de iluminar as zonas sombrias de nosso tempo. Muitas vezes pra provocar algo diferente da caretice com que estamos nos acomodando.Marginais como Kassandra, resta a nós, artistas da cena, uma investigação dos sentidos que esse oráculo pode desvelar na segunda década desse novo século. Aqui, minha função é assistir, em sua dupla conotação: observar e colaborar. A elas somo outra: atrapalhar. Uma terceira voz

> na parceria já consolidada entre Turnes e Milena. Atrapalhar pra construir. Para que a parceria resulte tão provocadora quanto o texto que origina este processo. (Depoimento de Vicente Concílio, assistente de direção).

Bokarra Club, o espaço

Em uma parceria inédita em Florianópolis, a casa abre suas portas para receber um público interessado em teatro. A tradicional casa de shows voltados para a diversão adulta foi inaugurada em 17 de novembro de 1994 em Florianópolis, e desde então vem mantendo uma clientela exigente e de alto nível. Hoje, o Bokarra Club é a mais tradicional casa da cidade dentre as congêneres, mas sem medo de inovações.

Uma das estratégias da produção é utilizar a mítica ao redor do espaço erótico em favor da divulgação do espetáculo. O bar da casa funcionará antes e no decorrer das funções, favorecendo a criação de um ambiente que reforçará a erotização da cena.

A ideia é utilizar o espaço da boate ressignificado a partir do evento teatral, despertando a curiosidade em um público que normalmente não frequentaria esse ambiente e que, a partir do pretexto da representação teatral, sente-se à vontade para conhecer um novo espaço social.

Referencial metodológico

Além da base teórica, será possível contar com um rico dossiê que começou a ser confeccionado ainda na fase de pré-produção da montagem brasileira de *Kassandra*. Fazem parte desse dossiê: os três roteiros da atriz com seus rascunhos, um diário de bordo que começou a ser elaborado no mesmo momento em que começou o projeto e as entrevistas com atriz, dramaturgo,

diretor, assistente de direção, sonoplasta e maquiador. Também em vários momentos da montagem foram registrados material fotográfico, material audiovisual e entrevistas com a equipe. A gravação da palestra do dramaturgo Sergio Blanco, quando visitou a UFSC em Florianópolis, também fez parte dos meus documentos de processo. Nesta palestra, o autor conta como foi seu próprio processo de escrita do texto. Incluí também críticas do espetáculo, além de material impresso e audiovisual que foi veiculado durante a divulgação de estreia do espetáculo. Também fazem parte do dossiê as repercussões e os comentários que a peça teve nas redes sociais previamente à estreia e no momento da estreia, não só na capital como também nas cidades por onde circulou. Sem contar a minha vivência durante todo o processo, já que, além de pesquisador, atuei como consultor do idioma espanhol no espetáculo. Isso porque o texto, escrito em inglês, fora traduzido a partir do espanhol, o que fez com que algumas falas ficassem confusas para o elenco.

Durante o processo tive a oportunidade de acompanhar praticamente todas as pesquisas da atriz em relação a leituras, filmes, vídeos e artigos, muitos dos quais abordavam a questão de gênero. No decorrer do processo pude ver o trabalho corporal e de pesquisa da atuação, que tinha à sua frente um desafio enorme: representar um homem que vira mulher, ou seja, tendo que afeminar um corpo de homem, sendo mulher. Vimos seu processo de mudança na voz e na linguagem, já que, além de ter que conseguir um timbre de voz mais grave, tinha que deformar uma língua que não era a sua, reestruturando-a.

Propostas que foram surgindo e que não estão no texto apareciam a cada ensaio. A cena do *bondage* foi uma proposta da atriz, que pensava em ações fortes que enriquecessem a cena. O contínuo movimento criador do diretor e do assistente enriquecia cada ensaio; no entanto, cada detalhe, cada movimento que traziam, eram experimentações às quais não se apegavam.

Arriscavam com engenho e com talento no texto e na cena, sem deixar de criar.

Vi como o aporte da música trouxe novos movimentos para a cena e notamos como algumas músicas foram mudando no decorrer dos ensaios, ora cantadas, ora recitadas.

A chegada da máscara também foi um momento importante, os ensaios tomavam outra forma, os gestos apareciam.

Começar a ensaiar no Bokarra também teve um grande efeito na criação. As sugestões da direção para brincar com a própria infraestrutura do lugar deram um novo rumo à personagem, que flertava com os espelhos, aproveitando-se das luzes do lugar.

Em definitivo, nos processos de criação na área teatral que venho acompanhando, tenho notado que o percurso é intersemiótico, sempre existem vínculos dessa natureza. Isso significa que entre os documentos de processo se encontram rastros de diversas linguagens que dialogam entre sim. Assim vemos como podemos tecer redes com outras linguagens como o cinema, a literatura, vídeos postados na internet, música, desenhos animados.

As rasuras ou alterações no texto são resultado das reflexões durante e pós-ensaios. Trechos que não convencem os artistas, critérios e justificativas que chegam ao próximo ensaio como reflexões do anterior. Por isso tudo, perguntamo-nos se não é nos ensaios em que existe o movimento criador em sua máxima expressão, o teatro em seu momento mágico.

DOCUMENTOS DE PROCESSO

Procurando Kassandra

Em uma primeira tentativa de achar o espírito de Kassandra, em uma noite de setembro de 2011, dois meses antes de ter a certeza de que a peça seria montada, fomos junto com Turnes e Moraes para uma rua no centro da cidade. Moraes montada como a personagem, procurou na rua, movimentos, caras e gestos da Kassandra. Foi a primeira aproximação do personagem. Nessa primeira ação, foram produzidas fotos e um vídeo. Este material também seria o primeiro a ser enviado ao autor.

Manuscritos da artista

Foram três os roteiros utilizados pela artista durante o processo. Em todos eles, ficaram rastros, anotações, coreografias e outros rascunhos. Todos os roteiros foram analisados durante o trabalho. Os vestígios deixados pelo artista nos darão os meios para captar fragmentos do seu processo criativo, do seu pensamento em ação, pois as marcas no texto deixam ver o ato criador. Nos manuscritos, podem ser localizadas algumas marcas, como informações extratextuais, comentários relativos ao texto e aos próprios ensaios, testemunhando a escritura e as emoções por parte da atriz que ficaram estampadas nas anotações, ou seja, informações do seu próprio processo criativo.

“Diário de Bordo”, ensaios e algo mais

Através do diário de bordo se pode perceber como as cenas vão aparecendo e saindo, como chegam músicas, processos criativos dos artistas envolvidos e

sugestões do pesquisador. Ideias que passaram a ter vida na montagem, mecanismos de trabalho, momentos em que se questionam algumas frases do texto, dúvidas, e também o constante movimento da obra a cada ensaio. Personagens que saem, momentos que entram.

04/05/2012

Início do processo. É realizada a primeira leitura. Tentaremos esclarecer os pontos em que existam alguma dúvida inicial. Milena lê o texto, Renato e Vicente se alternam nas didascálias.

Milena questiona se não seria melhor ler os nomes dos personagens em português ao invés de em inglês (pag. 7). Em relação à linguagem do texto, percebe-se que o Blanco pensa em espanhol e escreve em inglês para a sua personagem, a Kassandra dele é hispânica. Há passagens do texto nas quais o inglês rudimentar da personagem é traduzido literalmente do espanhol.

Percebemos que Blanco escreve o texto em inglês pensando em um imigrante hispânico, discutimos a necessidade de mudar as partes que tenham essa particularidade e tentamos mudar para o que seria um imigrante brasileiro. Por exemplo, no texto existia a expressão "it's heavy" querendo expressar que "es pesado" (uma pessoa). Essa expressão não tem sentido para um brasileiro, já que ele diria que "é chato" e a sua tradução deveria ser: "it's flat".

Renato pede para Milena ler com sotaque ruim em inglês. Comenta-se que para quem estudou a língua como a Milena, falar em um inglês "macarrônico" apresenta mais dificuldade que para alguém que não teve contato com a língua.

Em vários momentos da leitura aparecem momentos engraçados, devido às traduções da personagem, por exemplo, estatuilla (estatueta), que é traduzido

por "little status". Outro momento engraçado da leitura foi quando a personagem tem que ler um trecho do texto em grego com a máscara de Bugs Bunny.

Brincamos com Bugs Bunny, deveria ser uma referência como "LongLeg"... Perna Longa?

Oh mygold! (expressão da personagem), muitos risos e comentários.

Comenta-se que a personagem terá uma grande carga gestual, não só pelo próprio personagem, senão também para suprir algumas dúvidas que possam surgir no público já que o texto é todo em inglês.

Fim da leitura. Discussão sobre quem é Kassandra. Ela é uma reencarnação? É uma travesti que idolatra a Kassandra? É uma louca que acredita ser a Kassandra?

Final trágico.

E-mails trocados pela equipe

Primeiras ideias pros ensaios iniciais de Kassandra:

Lei da Língua Tosca: a partir do momento em que pisamos na sala de ensaio, e em todos os momentos que estivermos dentro dela, apenas podemos nos comunicar em "inglês".

"Como meu inglês é tosco, acredito que serei um bom exemplo para a atriz. Como minha função é falar e falar e falar, vai ser engraçado, ou trágico, depende", diz o diretor Turnes.

A ideia aqui é diminuir a distância entre o pensamento (em português) e a fala (em inglês), destruir o "superego" linguístico de oito anos de estudo do idioma, estimular a comunicação gestual da personagem e o fazer-se entender...

Ensaio 1: Improvisação da muamba: Kassandra vendendo produtos importados para nós, os clientes. Kassandra descreve os usos e vantagens dos produtos, tentando nos convencer. Objetos de contrabando, bolsa, salto alto, shortênho.

Ensaio 2: Dublagem: The winner takes it all. Isso eu vou pedir pra ela preparar pro ensaio.

Ensaio 3: A Fala Trágica: Kassandra conta seu mito, aqui ela pode usar objetos, cartazes, fotos, o que quiser... Tipo contação de histórias, bem épico, gostaria que usasse trechos de Eurípides (em inglês, pode ser lido) e que exercitasse uma fala trágica, densa, gutural, a tragédia na voz.

Ensaio 4: Dança sensual: "Closer" do Nine InchNails:

http://www.youtube.com/watch?v=PTFwQP86BRs&ob=av2e

Ensaio 5: Profetisa: Kassandra monta uma barraquinha de vidente, fala sobre os arcanos, abre o tarô pra gente, vê o futuro dos outros e o seu.

Os vestígios deixados pelos artistas, neste caso em roteiros, gravações, vídeos, fotos e e-mails trocados pela equipe, junto com o diário de bordo do próprio pesquisador, oferecem meios para detectar o funcionamento do pensamento criativo. Com o cruzamento e o estudo de todos esses documentos, podemos tentar reconstruir o processo de uma dramaturgia que pretende trazer um novo olhar para o fazer teatral, além de possibilitar que os artistas possam revisitar o próprio processo através dos registros, seja para

rever a obra ou para identificar uma linha de trabalho. Também podemos ver os pontos de conexão que existem entre a peça, o seu processo e a cultura.

Finalmente, como pesquisador, acredito que, hoje, falar de arte contemporânea significa também abordar processos, redes e obras em movimento.

Referências bibliográficas:

BIASI, Pierre-Marc*. A genética dos textos*. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

_____. "O horizonte genético"*.* In: ZULAR, R. (org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GRESILLON, A. "Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação". In: *Estudos Avançados*, 9 (23), Paris: ITEM, 1995, p. 269-285.

SALLES, Cecília A**.** *Gesto Inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *Redes da criação construção da obra de arte.* São Paulo: Horizonte, 2006.

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/na-trilha-de-um-mito/

Esteban Campanela Miñoz é doutorando em Literatura, Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador do Núcleo de Estudos de Processos Criativos (NUPROC), na mesma instituição. Tradutor para o português do dramaturgo uruguaio Gabriel Calderón.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

TRADUÇÕES

Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze

Autor: Stanley E. Gontarski

Tradutora: Juliana Pamplona

"Eu preferiria que o texto não fosse visto em nenhum formato antes de ir para a cena e não aparecesse em forma de livro até que eu tenha assistido a alguns ensaios em Londres. O texto não pode ser definitivo sem um trabalho real dentro do teatro." Samuel Beckett sobre o texto de *Happy Days* [*Dias Felizes*], 1961.

Através de Artaud

Na entrada para o espaço menor, no andar de baixo do Théâtre du Rond-Point (saindo da Avenida Franklin D. Roosevelt, no oitavo *arrondissement* em Paris, não muito longe dos Champs Elyssées), há duas fotografias imponentes perduradas, de dimensões amplas, uma de Antonin Artaud, a outra de Samuel Beckett. A partir de 1958, esse teatro passou a ser dirigido por Jean-Louis Barrault (1910-1994), que fora, no entanto, demitido do cargo pelo ministro da cultura gaullista André Malraux durante a revolta estudantil na primavera de 1968. O Théâtre du Rond-Point, sob a direção de Barrault, foi um dos teatros de Paris onde a Compagnie Renault-Barrault introduziu aos parisienses o que era então entendida como performance *avant-garde* europeia, incluindo as peças de Samuel Beckett. Os contrastes ou conjunções Artaud / Beckett

Patrocínio:

eram caros a Barrault e formativos de sua sensibilidade, porém as duas influências pareciam representar tensões muito diferentes e opostas, se não contrárias, na emergência e no desenvolvimento do teatro *avant-garde* europeu do século XX. Por um lado, Artaud defendia um teatro apenas vagamente respeitoso aos textos, que, pensava ele, tendiam a limitar ou paralisar as dinâmicas, o movimento da cena, defendendo, ao invés disso, uma teatralidade infecciosa que deveria ser incontida e se espalhar como contaminação, como uma peste, configurando-se o que chamava de "crueldade", emoções intensas demasiadas vezes mascaradas por um teatro de *boulevard* ou um teatro burguês educado. Por outro lado, Samuel Beckett, um dramaturgo literário, se não lapidário, herdeiro tanto de Samuel Johnson quanto de James Joyce, era protetor de seus textos teatrais ao ponto de proibir quaisquer desvios de suas versões impressas ou datilografadas. Barrault conseguiu, pelo menos pessoalmente, conciliar essas tensões, do mesmo modo que conciliou, por exemplo, trabalhar na casa de Molière, com a tradicional Comédie Française, e também com um trio de teatros nacionais experimentais que não só apresentou obras de Beckett, como também serviu de espaço de aprendizado e desenvolvimento para o próprio Beckett como homem de teatro: Théâtre du Rond-Point, Théâtre Marigny e o Théâtre de l'Odéon. Ou seja, Beckett tornou-se um homem de teatro através de suas interações com esses artistas e teatros franceses do *avant-garde*, tornando-se, por fim, um diretor proeminente, que via no teatro um processo de devir e multiplicidade que ele já havia aceitado em sua ficção, pelo menos de *Watt* em diante, e onde o modo dominante de expressão não era a história em si, não era o enredo, mas sim a imagem. Esse primeiro contato de Beckett teria sido através do diretor original de *En attendant Godot* [*Esperando Godot*], Roger Blin,

cujas referências acabariam se tornando também as suas: Artaud, Copeau e Barrault.

Ao desenvolver-se como artista de teatro, a questão central para Beckett torna-se cada vez menos a permanência e a inviolabilidade do texto, e mais um processo contínuo de movimento e fluxo, e assim, finalmente, de mudança. Ao tornar-se um homem de teatro comprometido, tal processo, tal fluxo, passa a ser associado à sensação de existência vivida, da qual a arte é uma imagem, o afetar deste impacto. Em *What is philosophy?* [*O que é a filosofia?*], Gilles Deleuze e Félix Guattari reconheceriam tal movimento em Heraclitus, e depois em Spinoza, Nietzsche e Bergson, como um "plano de imanência" e, mais adiante, encontrariam na obra *The Peyote Dance* [*A dança do peyote*] de Artaud uma ligação entre o "plano de consciência" e "um plano de imanência ilimitado", que, no entanto, "também gera alucinações, percepções errôneas, sentimentos ruins" (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 49). Essas são as emoções cruéis de Artaud, baseadas em "pensamentos (...) que começam a exibir grunhidos, gritos, disfemias; a fala de modo automático ou inconsciente, e que levam à criação, ou a uma tentativa de criação" (idem, p. 55). Artaud e, finalmente, Deleuze viriam a celebrar tais "alucinações", tais "grunhidos, gritos" e "percepções errôneas", como a obra de um louco, de um idiota, ou até mesmo de um esquizofrênico. Para Beckett, tais rompantes e hesitações não eram simplesmente um brilho no discurso de Lucky em *En attendant Godot*. Tratava-se de uma maneira de fazer teatro, uma linha de desenvolvimento teatral que Deleuze chamaria de imanente, uma perspectiva, uma ênfase, ou uma estética, até mesmo um processo de pensamento e movimento que aproximaria Beckett (mas nunca de modo coevo) da performatividade

radical que Artaud defendeu, encontrando sua realização maior nas suas últimas peças, em trabalhos "disfêmicos" como *Not I* [Eu não] e *Play*, por exemplo, ou trabalhos "alucinantes" como *What Where*, *That Time* e *Footfalls*. As conexões estabelecidas por Barrault, seu trabalho de aproximação entre essas figuras dominantes, eram compartilhadas através das fotografias, enquanto o público transitava entre essas imagens ao entrar no teatro. A mudança é evidente na própria aproximação de Beckett de uma performatividade, de uma arte que hesita e gagueja, e isso fica muito claro na sua comunicação com as editoras, uma vez que tal transição se dá numa espécie de espaço liminar entre estase e fluxo, entre literatura e performance. Já em 18 de maio de 1961, Beckett escreve para Judith Schmidt da editora Grove Press sobre *Happy Days* [*Dias felizes*]*,* peça que ele estava traduzindo quase simultaneamente em alemão e italiano e fazendo malabarismos com, pelo menos, três versões:

> Eu preferiria que o texto não fosse visto em nenhum formato antes de ir para a cena e não aparecesse em forma de livro até que eu tenha assistido a alguns ensaios em Londres [onde a peça será dirigida por Donald McWhinnie, depois da estreia de Alan Schneider em Nova York]. O texto não pode ser definitivo sem um trabalho real dentro do teatro.[1]

[1] A carta de Beckett para a editora Grove Press (citada acima), de 18 de maio de 1961, começa da seguinte maneira:
"*Devo começar em breve a bater à máquina o texto final de Happy Days. Você deverá recebê-lo por volta do final do mês. Ao mesmo tempo, enviarei cópias a McWhinnie, que deverá dirigir a produção de Londres provavelmente no Royal Court, e para Tophoven para a tradução alemã. Devo enviar cópias também, o quanto antes, a Suhrkamp e Einaudi [Editore]. Não estou satisfeito com o texto, mas não consigo ir mais longe com ele. Acredito e acho que está entendido que a Grove possui os direitos dessa peça em todo o mundo.*"
Beckett iria mais longe com a peça trabalhando diretamente no palco e este modo de trabalhar o texto para teatro, testando-o em cena antes das publicações, tornou-se o seu preferido. Ele escreveu, por exemplo, em 24 de novembro de 1963 para Barney Rosset:

Patrocínio:

Porém, "definitivo" tornou-se menos transcendente e mais imanente conforme ele foi trabalhando mais diretamente no e com o teatro. Mesmo após a publicação do texto "definitivo" da Grove Press e Faber and Faber, Beckett voltou sua atenção para o trabalho novamente em duas ocasiões subsequentes e distintas quando se aproximou do texto como diretor: *Glückliche Tage*, o *Dias Felizes* que dirigiu na Alemanha em 1971 no famoso Schiller-Theatre da Werkstatt de Berlin, do qual manteve um detalhado *Regiebuch*, ou seja, um detalhado caderno do diretor, desenvolvendo ali uma reescrita; e, numa montagem mais famosa, sua direção de 1979 de Billie Whitelaw no Royal Court Theatre de Londres, para a qual ele também manteve um caderno detalhado, que posteriormente James Knowlson editou e chamou de *"Happy Days*": the production notebook of Samuel Beckett, publicado em 1985.

Grande parte da transição de Beckett, uma mudança de carreira, realmente, pode não ter sido planejada, vindo através de uma total imersão teatral na década de 1960, e encontrando dificuldades para escapar às exigências da cena. Ele parece ter iniciado uma carreira de diretor um pouco por acidente, de modo automático. Embora Roger Blin tenha reconhecido o crescente envolvimento de Beckett nas encenações de *En attendant Godot* até *Fin de Partie* [*Fim de partida*], o ano de maior transformação do trabalho sério de teatro de Beckett foi

"*Eu percebi que não consigo estabelecer o texto definitivo de Play sem um certo número de ensaios. Estes devem ser iniciados no próximo mês com [o director francês Jean-Marie] Serreau. O texto que está com o Alan [Schneider] certamente precisará de algumas correções. Não as falas, mas as direções de cena. Os ensaios londrinos começam no dia 9 de março [*de 1964*]*".
Na verdade, depois de ler as provas para a impressão de *Play*, Beckett atrasou sua publicação americana para que pudesse continuar a aprimorar o texto nos ensaios, como ele confirmou ao editor da Grove, Richard Seaver, em 29 de novembro de 1963:
"*Pedi à Faber, uma vez que estava fazendo as correções nas provas, que segurasse a produção do livro. Eu percebi que não podia definir o texto de Play, especialmente as direções de cena, enquanto não tivesse trabalhado nelas nos ensaios. Escrevi para o Alan [Schneider] sobre os problemas envolvidos.*"
(Cartas de Beckett citadas em GONTARSKI S.E. "Beckett's *Play*, in extenso," *Modern Drama*. 42.3, 1999, p. 442-455).

pós-Blin. Essa transformação se deu, provavelmente, por volta de 1965, quando Beckett preparava com Mariu Karmitz e Jean Ravel uma versão do filme *Comedie* [Comédia], de Jean-Marie Serreau, de junho de 1964. A primeira de suas obras para a qual recebeu crédito como diretor foi *Eh, Joe* (transmitida pela SDR em seu 60º aniversário, 13 de abril 1966) numa programação de televisão em Stuttgart. Em seguida, Beckett foi para Londres para supervisionar *Eh Joe*, com Jack MacGowran e Siân Phillips, nominalmente dirigido por Alan Gibson, mas carregando a experiência prévia de Beckett em Stuttgart (BBC 2, 04 julho de 1966): "Muito satisfeito com o resultado" (apud ACKERLEY; GONTARSKI, 2006, p. 142). Ele também supervisionou duas grandes obras para voz solo, grandes gravações de vinil para a Claddagh Records: *MacGowran Speaking Beckett* [*MacGowran falando Beckett*] (CCT-3); e *MacGowran Reading Beckett's Poetry* [*MacGowran lendo a poesia de Beckett*]. E então, ele voltou depressa para Paris para supervisionar a série com Jean-Marie Serreau de atos únicos no Odéon, Théâtre de France, incluindo uma reprise de "*Comédie*", "*Va et vient*" [Vaivém], e a sua própria encenação de *Hypothèse* de Robert Pinget com Pierre Chabert, apresentado originalmente no Musée d'Art Moderne (18 de Outubro 1965). Esses trabalhos estrearam no dia 14 de março.

Chabert pode ter testemunhado algo como uma transformação, uma conversão, um momento epifânico para Beckett, ao descrever os ensaios da peça de Pinget:

> Originalmente eu havia concordado em dirigir Hypothesis, uma peça com um único personagem. Mas, confrontado com os desafios assustadores desta produção, Pinget apelou para que Beckett assistisse aos ensaios para nos ajudar. Beckett foi a um 'passadão' de Hypothesis no estúdio de

> dança da Scola Cantorum. Ao final do 'passadão' ele não fez nenhum comentário. Disse apenas que estava disposto a trabalhar na peça, mas primeiro ele teria que encontrar uma 'ideia' que tornaria a peça mais teatral. De fato, sua mente já estava trabalhando nesta 'ideia', e sem mais nenhuma palavra ele se foi do mesmo modo que havia chegado. (CHABERT, 1986, p. 117-118).

O que Beckett observou nos ensaios de *Hypothèse* foi um personagem, Mortin, ensaiando hipóteses a partir de um texto que supostamente já havia sido destruído e em conversa com este texto ou entre este e uma imagem projetada de alguma versão de si mesmo em uma tela. O que Beckett viu naquele momento foi um teatro de imagens de personagens dispersas e múltiplas; ou um ator, personagem, a série projetada de imagens e a manifestação textual de Mortin. Chabert fez uma comparação inevitável com um trabalho anterior de Beckett, no qual também interpretou o papel principal sob a direção de Beckett:

> Em Krapp [Krapp's Last Tape / A última gravação de Krapp], o protagonista fala o tempo todo com uma outra versão de si mesmo, a sua voz de trinta anos atrás, graças a uma fita gravada. Em Hypothesis, Mortin encontra, não o fantasma de seu pai, nem a estátua do Comendador, mas sim a sua própria imagem refletida como num espelho, uma imagem que nunca deixa de assombrá-lo e invadi-lo – um diálogo possível graças a um outro meio tecnológico, um filme em movimento. (CHABERT, 1986, p. 118).

O texto em si, um texto datilografado sobre uma mesa de trabalho, torna-se um personagem nessa encenação, como fora também implícito nas crônicas de Hamm em *Fin de partie*, mas que é, porém,

apresentado materialmente e de modo mais central em *Ohio Impromptu* [Improviso de Ohio]. Tal texto em si torna-se deste modo mais um espelho, ou melhor, outra ramificação, ou divisão, ou duplicação. Mais uma vez Chabert comenta esta relação:

> O manuscrito revela a relação entre Mortin e a escrita, Mortin e seu trabalho, porque sem o manuscrito, o autor é 'praticamente inexistente'. Mortin tem uma ligação umbilical com seu trabalho. (...) A relação entre o personagem e o manuscrito é física e visceral. Há até um aspecto sensual no contato. (...) O manuscrito é um objeto, um ser, uma relação, um corpo. (CHABERT, 1986, p. 122, grifo nosso).

Pode-se questionar o depoimento de Chabert quanto a sua visão hierárquica, uma vez que este foca no "personagem" como a entidade principal, subordinando assim as outras manifestações como, digamos, reflexos de um original. Porém, como ator solo da peça sob a direção de Beckett, ele pode ser perdoado por se ver como o ponto focal, como a principal entidade, em termos tradicionais: um personagem encarnado por um ator ao vivo. Em cena, no entanto, este poderá, finalmente, tornar-se evasivo, escapar do confinamento e escorregar ou dispersar num devir, ou seja, movimento, fluxo, ou intercâmbio entre o ator ao vivo, imagens projetadas, e as folhas do texto, que são gradualmente descartadas para cobrir o palco e, então, finalmente queimadas. Essa relação visceral com o texto parece ter sido a "ideia" que Beckett trouxe para a montagem, semelhante a Krapp com suas fitas, e a voz da imagem projetada, que, de modo diferente de Krapp, Chabert nos lembra, é intrusiva, "invade seu universo, e sua presença, por si só, é uma forma de agressão. (...) Também fica claro que é ele próprio o

assunto, o autor sobre o qual está falando. (...) A forma como a imagem aparece de surpresa gera um efeito fracionado nesta duplicação fílmica do personagem" (CHABERT, 1986, p. 123). Tal voz intrusiva, projetada como se fosse externa, uma voz entre interior e exterior, apareceria na própria peça para televisão que Beckett estava escrevendo, quase ao mesmo tempo em que estava recriando *Hypothèse*, *Eh Joe*, começada de fato em Ussy, 13 abril de 1965. *Hypothesis*, inclusive, encena a desvalorização do texto quando encenado, substitui o texto material por sua performance cênica, ainda que a função do texto tenha sido elevada para a de personagem material, sendo, assim, Artaud ou o artaudismo simultaneamente aproximado e distanciado, quando não rejeitado.

Através de Deleuze

Se a conjunção entre Beckett e Artaud parece, à uma primeira vista, improvável, outra impressão desta mesma ordem pode-se ter da ligação entre Beckett e Gilles Deleuze, a quem Beckett, sem dúvida, nunca leu. Porém, Deleuze foi o apóstolo, depois de Nietzsche, do conceito de *betweenness*[2], que poderíamos definir, após Beckett, como *neitherness*[3], ou seja, nem totalmente pertencente a uma coisa nem a outra, mas em parte a ambas, o que, mais claramente, é a definição de Bergson da própria imagem, nem totalmente física nem totalmente metafísica. Em sua análise do cineasta francês Jean-Luc Godard, por exemplo, Deleuze insiste em tal intermediação [*betweenness*], entre som e imagem, entre televisão e cinema, entre imagem e texto. Essa é a crítica de Deleuze sobre o cinema do pós-guerra como uma "imagem-

[2] Nota do tradutor: qualidade de intermediação, um "entre coisas", um lugar de passagem.
[3] Nota do tradutor: qualidade de indefinição.

tempo", que oferece a perspectiva de um observador desinteressado e sem corpo, que no seu melhor apresenta o fluxo puro de tempo, em seu desenrolar, devir. Tal qualidade de *betweenness* deve-se muito ao que o metafísico francês Henri Bergson chamaria de "*durée*", em formulações sobre a imagem que foram essencialmente lidas por Deleuze como algo entre matéria e memória, tanto materialidade quanto imanência. Como Deleuze nos lembra em seu ensaio sobre as peças para a televisão de Beckett, *The Exausted* [*O Esgotado*], uma imagem não é nem representação nem coisa, mas sim um processo, um constante devir, que é o impacto maior na arte, ao criar o afetar não só no cinema, mas também em outras artes. Tal processo, uma ênfase no fluxo e no devir, um *betweenness* perpétuo, entre estase e movimento, entre texto e imagem, sugere também uma embrionária teoria do teatro. Certamente, na obra de Samuel Beckett, em particular no seu trabalho tardio para o teatro, encontramos uma preponderância de figuras espectrais, fantasmas, que aparecem no palco como algo, um objeto material, mas nem sempre inteiramente presentes; algo não inteiramente material, nem exatamente imaterial ou etéreo; algo entre presença e ausência, som e imagem, ou texto e imagem, entre o real e o surreal, uma imagem entre matéria e espírito. O próprio Beckett pode ser considerado um artista neste lugar do intermediário, nem totalmente de seu tempo nem totalmente do nosso; pode-se dizer que entre presença e ausência, nenhumas dessas coisas inteiramente, mesmo que sempre também, em parte, ambas.

Os passos de May em *Footfalls* são um caso a ser examinado: May é aparentemente uma entidade física no palco, ou, pelo menos, uma imagem em movimento que percebemos; ela pode não estar lá de modo

algum, ou não totalmente lá como sugere a curta cena final do palco sem sua figura. Espírito se torna luz, como diria a voz perturbadora de *Eh Joe*. O teatro de Beckett não é, portanto, sobre alguma coisa, não se trata de uma simulação de um mundo conhecido; a imagem ou imagens da criação artística não são imagens de algo além, de algo fora do trabalho; elas são "a própria coisa", diria Beckett numa piada que ficou famosa em 1929, fazendo referência ao então intitulado *Work in Progress*, de James Joyce (Dis, p. 27). "A identificação do imediato com a experiência do passado, a recorrência da ação ou reação passada no presente, equivale a uma participação entre o ideal e o real, imaginação e apreensão direta, símbolo e substância" (Proust, p. 55).

Em *Ohio Impromptu*, duas figuras sentadas em uma mesa são "tão similares na aparência quanto possível", como é indicado no texto. No mínimo, elas parecem ser entidades materialmente iguais, dois corpos fisicamente presentes. E, no entanto, a narrativa, ou *mémoire,* lida pela figura funcionalmente chamada Reader [leitor], sugere o contrário, que uma é a representante espiritual de uma outra ausente, um amante do passado. Se assumirmos alguma continuidade, alguma congruência entre a imagem visual e as imagens narradas, uma autorreflexividade da performance, por exemplo, ou uma incorporação da narrativa, ou seja, o teatro como ilustração de um texto — então, uma das figuras percebidas no palco, talvez a que aparentemente controla a leitura, a chamada Listener [ouvinte], possa ser uma presença material. Podendo, no entanto, não se configurar como um emissário, uma sombra, um espírito enviado pelo amante ausente na busca de algum consolo — "minha sombra irá consolá-lo" —, tal como é posto na narrativa. Nossa percepção quanto leitores e público pode ser embaralhada uma vez que

pelo menos uma das figuras pode não estar lá — pelo menos não como uma presença material. Mas isso seria usar o texto para ler a performance cênica de modo autorreferencial. Além disso, uma espécie de sonho pode ser sugerida aqui, tal como indicado na narrativa com o protagonista na terceira pessoa, “em seus sonhos…”. Porém, o sonho não necessariamente resolve as questões de presença e ausência, o material e o imaterial, uma vez que até o sonho está imbuído de um certo grau de presença material, com imagens táteis, auditivas e visuais. Ademais, a narrativa sugere algo de um estado de fluidez com a imagem do Sena que é dividido pela Isle of Swans [Ilha dos Cisnes] e novamente unificado do lado oposto da ilha, quando, finalmente, os elementos separados desses segmentos “tornam-se um só”. É esta fusão, esta união dos amantes da narrativa, ou das duas figuras que acreditamos que identificamos no palco, uma delas aparentemente material, a outra não; ou então, a fusão entre sonho e realidade, uma questão em boa parte das últimas obras de Beckett, e, ainda, a união entre texto e performance. No entanto, cada uma dessas possibilidades de união é complicada, torna-se problemática, digamos. Podemos acrescentar que uma terceira entidade ativa está presente em cena, o texto em si, pelo menos, cerca de quarenta páginas, como nos lembra o Leitor, no palco, definindo a nossa relação com a performance e com a temática central, com suas questões epistemológicas, filosóficas e ontológicas. Poderíamos dizer que o texto em si é o nosso terceiro jogador na cena, é um *link*, uma ponte, entre os amantes, entre o Leitor e o Ouvinte, entre o real e o irreal, ou o real e o virtual, entre materialidade e imaginação, ou memória, entre texto e performance. Vincula-se assim passado com presente, dando uma forma material ao espírito ou “sombra” e questionando simultaneamente a própria materialidade, já que ambos

podem ser figuras oníricas ou imagens, ou versões de uma mesma figura, na medida em que "tornam-se um só" e em que determinado ponto "não sobra mais nada para ser contado". Mas essa frase, do "nada" que sobra "para ser contado", já está escrita no momento em que é encenada, já está dita no texto, e portanto trata-se de uma repetição quando a ouvimos pela primeira vez. O texto, enquanto texto, foi, então, presumivelmente, pensado e lido anteriormente, e, sem dúvida, será lido novamente. A imagem imaginativa ou a memória (e elas tendem à mesma coisa) que nós como plateia percebemos serão repetidas, com uma diferença, de novo e de novo; o "Impromptu" não é um *telos*, e sim um *loop*, uma repetição, uma tira de Moebius; mas haverá sempre uma diferença na repetição e uma ponte entre o material e o imaterial, entre presença e ausência, entre texto e performance; o engajamento dramático ou performativo não entre figura e figura, mas entre figura(s) e texto, texto já escrito.

A experiência de Beckett na televisão revela a ênfase na natureza imagética da cena com vozes de narradores sem corpos, se aproximando ou tensionando o que vemos na tela, oferecendo deslocamentos narrativos. O narrador desvinculado do corpo de *What Where* nos diz, por exemplo, que "Este é Bam"; Bam é deste modo separado de quem fala, talvez, já um objeto que não a voz de Bam que narra; este é, aparentemente, ele próprio plural, uma multiplicidade. "*Nós* somos os últimos cinco", ele nos diz, a gramática escapando do Bam singular em direção ao múltiplo, uma voz que é um "Nós" (KLT, p. 153, grifo nosso). Na melhor das hipóteses, no entanto, imagens de quatro personagens, Bam, Bim, Bom e Bem, aparecem em cena. O misterioso quinto, possivelmente "Bum", se seguirmos com a sequência de vogais,

é apenas incipiente ou já foi retirado, mas ganha presença nessa invocação. “No presente como estávamos ainda”, a voz continua, o subjuntivo alertando-nos para o fato de que esta afirmação é contrária aos fatos” (KLT, p. 153). São personagens que não estão lá, ausências com presença material, no entanto, vozes por debaixo do túmulo, padrões de imagens indo e vindo, se deslocando para lá e para cá fora da cena, não vazia, mas repleta de possibilidade de receber “os trabalhos”.

Tais imagens com suas narrativas e disjunções visuais interrompem a continuidade esperada e fazem parte do (ou oferecem *insights* sobre o) puro fluxo de tempo, o que Deleuze chama de plano de imanência, percepções sempre à beira de um devir, isto é, de tornar-se outro, tornar-se outra coisa, desestabilizando o recebido, o que é esperado; são, portanto, uma ponte material que tem a capacidade de afetar, uma resposta emocional nem sempre especificável ou descritível, mas sempre sentida. O artista clássico assume uma onipotência e “eleva-se artificialmente para fora do Tempo, a fim de dar alívio à sua cronologia e causalidade a seu desenvolvimento”, tal como Beckett observa em seus escritos sobre Marcel Proust (PTD, p. 81). Arte é a pura expressão do sentimento puro, ele observou em *Proust*, a fim de apresentar uma “declaração não lógica do fenômeno na ordem e na exatidão de sua percepção, antes de ter sido distorcido em inteligibilidade e, assim, forçado a uma cadeia de causa e efeito” (p. 86). Tal afirmação não lógica dos fenômenos é difícil de alcançar por meio da linguagem, e Beckett reconhece esse fato: “Nesse ponto você quebra as palavras para reduzir o embaraço”. “Pintura e música tem muito mais chance”, ele admitiu a Lawrence Harvey (HARVEY, 1970, p. 249). Billie Whitelaw

descreve sua atuação em *Footfalls* da seguinte maneira: “Às vezes, eu tinha a sensação de que ele era um escultor e eu um pedaço de argila (...). Às vezes, sentia como se eu estivesse modelando para um pintor ou trabalhando com um músico. Os movimentos começavam a me dar a sensação de que eu estava dançando” (WHITELAW, 1996, p. 144).

O mundo tal qual o alcançado por Beckett é, no entanto, um mundo virtual que inclui passado e presente, figuras materiais, imaginação e memória; o fora do palco ou o que parece ser o espaço vazio é, no entanto, uma virtualidade preenchida, um nada cheio de possibilidades, incluindo todas as ações e movimentos possíveis. Neste ponto o teatro de Beckett é contrário ao descrito por Peter Brook em seu famoso tratado teatral, *The Empty Space* [*O Espaço vazio*]; para Beckett o palco nunca está vazio. A quarta cena de *Footfalls* permanece cheia de possibilidades interpretativas, abrindo essas possibilidades ainda mais na medida em que espírito torna-se luz, ou uma barra de luz. A ausência, o espaço fora do palco está sempre repleto, cheio de significados e de mundos possíveis, de todas as possibilidades que o teatro tem para oferecer, uma vez que inclui a totalidade do passado, bem como todo o potencial para a criação de novos mundos. O espaço então está sempre cheio já de antemão; em suma, este contém o processo do virtual, parte do que Deleuze irá chamar de plano de imanência. As peças de Beckett não representam um mundo de realidade, não representam de modo nenhum um mundo fora dele próprio, porém oferecem imagens que nos fazem sentir, em seu afetar, o movimento da existência, o seu fluxo, o devir, *durée*. As possibilidades não são fechadas separando o dentro do fora, a matéria do espírito, o presente do passado.

O que muitas vezes frustra leitores ou espectadores teatrais é precisamente essa resistência à representação que caracteriza a arte de Beckett, já que a maioria de nós opera no plano da transcendência que produz ou faz alusão a algo exterior à obra de arte, que tenta representar o mundo que conhecemos na arte. Beckett diria que este é o mundo do artista clássico (PTD, p. 81). Para Deleuze, a mente perceptora de um sujeito cartesiano que duvida é um pedaço de fita que separa o de dentro do de fora, ou uma membrana, como Beckett coloca em *The Unnamable* [*O Inominável*], em que o narrador se diz um tímpano vibrante e *in between*, assim como a fita, nem dentro nem fora, mas em relação. O plano da transcendência, ou o que Foucault chamou de "ética do conhecimento", é a luta pela fundamentação, a busca por verdades finais, que somos levados a obedecer. Quem é Godot? Que informação está sendo solicitada em *What Where?* Quais são os segredos que estão sendo trocados em *Come and Go*? Essas são, poderíamos desconfiar, exatamente as perguntas erradas a se fazer acerca dessas obras. O certo seria perguntar como funcionam, que tipo de efeito estão gerando, a quais possíveis mundos nos conduziu. As séries de platôs, talvez 1000, que Deleuze critica no livro de mesmo título, ataca tais fundamentos e a estabilidade da língua, do mesmo modo que a arte de Beckett o faz. Transcendência é uma doença humana que Deleuze chama de "interpretosis" e que o diretor de *Catástrofe* chama de "Essa mania de explicar tudo. Basta de fatos retificados. Alguma interpolação. Pelo amor de Deus!" (CDW, p. 459). “Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?”, pergunta Hamm. “Significar alguma coisa!” responde Clov, “Você e eu significar alguma coisa? Ah, essa é boa” (E, p. 22) e eles riem juntos sobre a possibilidade de transcendência, da ideia de que poderiam ser

representativos, parte de um sistema maior, ou um todo, ou uma verdade maior além das imagens de si mesmos em suas performances, no processo. A alternativa à transcendência é aceitar, e até mesmo amar, o que simplesmente é; nos termos de Deleuze, assim como nos de Foucault, trata-se também de ética, mas, seguindo Nietzsche, uma "ética do *amor fati*", o amor do destino como uma necessidade, ou simplesmente o que é.

Hamm conta uma anedota que é citada com frequência por críticos, mas poucas vezes analisada de forma satisfatória. Hamm visita o "louco" [*madman*] no asilo e mostra a ele a beleza do mundo externo, do trigo, das velas dos sardinheiros, o que faz com que o louco se afaste horrorizado. A conclusão de Hamm é de que "somente ele havia sido poupado" (E, p. 41). Os críticos podem apontar aqui para a provável referência ao poeta visionário William Blake, porém "do que" ou "como" o "louco" foi poupado é raramente analisado. Uma possibilidade é que ele foi poupado da preocupação com as exigências de um mundo transcendente, o que Deleuze chamará de ilusão de transcendência, o que fecha e explica uma experiência. O "louco" de Hamm, esse "idiota", está pensando "outros" mundos possíveis alternativos. Com efeito, poderiam ser estes os mundos alternativos que Hamm insiste em pedir que Clov encontre além do abrigo. No Ato II de *En attendant Godot*, a questão é colocada desta forma: "Todos nós nascemos loucos. Alguns continuam assim" (WFG, p. 77). Talvez sejam estes os que se salvam, em contraponto ao ladrão na cruz. A posição de Hamm é, evidentemente, trazer o louco de volta do fim do mundo. A posição de Hamm, a sua atitude (sim, sentado) resistiria ao fluxo de alternativas, devires, *durée*. Mais adiante, Hamm conclui a cena da oração com uma

rejeição explícita de tal transcendência, tal “ética do conhecimento”. De uma realidade transcendental, Deus, ele diz: “O desgraçado. Ele não existe” (E, p. 34). Talvez Hamm também, finalmente, depois de muita decepção, foi ou poderá ser poupado, salvo.

Em sua peça curta *Come and Go*, de 1968, que Beckett define como imagens de movimento, não temos acesso a informações que, se divulgadas, encerrariam o processo do pensamento. Sem esse conhecimento, o processo, o pensamento, a geração de possibilidades, alternativas, se apresentam como paralelos ao fluxo de movimento no palco. A linguagem não é desvalorizada nessa pequena peça que contém 128 palavras (mais ou menos), uma vez que esta é também elegante e poética. O que é resistente é o conhecimento que paralisaria movimento e fluxo, que congelaria e acabaria com um processo que Deleuze chama de pensamento ou filosofia. Quando a atriz americana Jessica Tandy reclamou, primeiro com o diretor Alan Schneider e, em seguida, diretamente com Samuel Beckett, que o tempo de 23 minutos sugerido para a duração da encenação de *Not I* tornava a obra incompreensível para o público, Beckett telegrafou de volta com uma declaração que ficou famosa, porém, por vezes, foi mal interpretada: “Eu não sou excessivamente preocupado com inteligibilidade. Espero que a peça possa atuar sobre os nervos do público, não o seu intelecto” (apud BRATER, 1974, p. 200). Se considerarmos seriamente as palavras de Beckett e não simplesmente tratá-las como uma desaprovação ou uma advertência à atriz — dizendo que ela deveria ouvir seu diretor, por meio do qual deveria, dali em diante, passar toda a comunicação de ambos — , ele estaria então sugerindo uma posição teórica, uma teoria de teatro. Evidência para esta última hipótese pode ser encontrada em sua atitude

em relação a *Play*, que, de modo similar, deve ser encenada em velocidade incompreensível. É certo que muitos diretores, Alan Schneider entre eles, têm resistido. As instruções de Beckett para Schneider foram de que "*Play* deveria ser feita duas vezes sem interrupção e em um ritmo muito rápido, não deixando passar mais do que nove minutos por vez" (SCHNEIDER, 1986, p. 341); isto é, 18 minutos no total. Os produtores envolvidos na estreia de Nova York, Richard Barr, Clinton Wilder, e, de todos eles, mais ainda, Edward Albee, ameaçaram retirar *Play* da programação, se Schneider seguisse as instruções de Beckett. Schneider rendeu-se, e escreveu a Beckett pedindo permissão para desacelerar o ritmo e eliminar o *da capo*:

> Pela primeira e última vez em minha longa relação com Sam eu fiz algo que desprezo ter feito. Escrevi para ele perguntando se poderíamos tentar fazer seu texto falado apenas uma vez, de forma mais lenta. Em vez de me dar um fora, Sam ofereceu a sua permissão relutante." (SCHNEIDER, 1986, p. 341).

O que, então, devemos fazer dessa abordagem neural do teatro que parece colocar ênfase no que Deleuze, escrevendo depois de Beckett, chamaria de "puro afeto" (DELEUZE; GUATARRI, 1984, p. 96)? Podemos resistir ao que Beckett diz aqui, como fizeram os produtores de Schneider e, por fim, o próprio Schneider, ou então levá-lo a sério; neste último caso, considerar essa forma de funcionamento do teatro, não lidar com verdades gerais, não oferecendo simulações do conhecido, mas sim demonstrando processo e mudança, a vida como imanência mesmo quando enraizada materialmente. "Faça sentido quem

possa", Beckett concluiria em seu trabalho final para o teatro, *What Where*.

Em suas peças mais curtas emergiram as visões artísticas de Beckett mais radicais, suas teorias mais revolucionárias para o teatro. Ademais, isso nos leva a uma das questões mais controversas nos estudos sobre Beckett: até que ponto a obra de Beckett é de qualquer modo da ordem da representação, ou, pelo contrário, se a sua preocupação persistente é a de resistir à representação, ou então, o quão escorregadias e artificiais são suas representações ao se darem em meio ao plano de imanência, estando em fluxo perpétuo. Isto é, a arte de Beckett no palco ou na página não é um substituto para uma outra realidade; é sua própria realidade e com frequência "virtual" no sentido deleuziano. O teatro de Beckett é sempre um teatro do devir, uma decomposição movendo-se em direção à recomposição, o próprio teatro em decomposição. É um teatro de movimento perpétuo ou de fluxo, tudo indo e vindo, um pulso ou mesmo uma disfemia que cria afeto. Mesmo que muitas vezes pareça um teatro parado ou estático, mesmo que, em meio às famosas pausas beckettianas, as imagens dominem, se movam, fluam, tornem-se outras, não representando um mundo que já conhecemos, mas sim criando incessantemente novos mundos. Bergson chamaria isso de "*durée*", Deleuze de "devir"; para Beckett, isso é simplesmente arte, ou teatro. É um teatro lutando para resistir ao mundo conforme nós o conhecemos, lutando para resistir a conceituar o nosso mundo e à condição de ser, uma vez que estes são meros instantâneos e não o processo, o tornar-se.

Em termos práticos, uma das questões são as restrições impostas às produções atuais do teatro de Beckett por seus herdeiros e executores,

que de variadas maneiras criam concepções que detêm o fluxo do teatro de Beckett, travam as alterações, travam o movimento. Por outro lado, e de modo mais relevante, poderíamos nos concentrar em como diretores contemporâneos têm forçado os limites do que se pode chamar um "Beckett autêntico", com a intenção de produzir um Beckett para o século XXI, produções *après* Beckett, fiéis aos textos de Beckett, porém com encenações que também explorem a "ideia" teatral completa do material dramático de Beckett, uma abordagem que ofereça a ambos diretores e atores um papel no processo criativo. É certo que a maioria das restrições às encenações "vm" do Beckett Estate que historicamente parece ver o teatro como uma segunda ordem de arte, um derivado e portanto, inevitavelmente, uma versão corrompida e inferior de algum tipo de original ideal puro, inviolável e autêntico ao qual, insiste-se, todas as produções devem seguir, mesmo que possa não existir um tal texto. Essa é uma política, um preconceito do qual o próprio Beckett não compartilhava, é claro, uma vez que a sua correspondência com os editores está cheia de pedidos de atrasos de prazos de publicação para que as alterações de seus textos produzidos pudessem ser incorporadas aos textos a serem publicados. E, ainda, as próprias produções de Beckett constituíam revisões substanciais, se não reescrituras, de seu trabalho, revisões que não se tornaram facilmente acessíveis ao grande público. Alguns exemplos recentes servem para ilustrar como os diretores contemporâneos negociam com essa linha da performatividade artaudiana, deleuziana e beckettiana.

Referências bibliográficas:

ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought. New York: Grove Press, 2006, 142p.

BRANTLEY, Ben**. "**When a Universe Reels, a Baryshnikov May Fall" [Theater review "Beckett Shorts"]. *The New York Times*. 19 December 2007. Disponível em: http://www.nytimes.com/2007/12/19/theater/reviews/19beck.html?_r=0

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism*: Beckett's Late Style in the Theatre. Oxford: Oxford UP, 1987.

_____. "The 'I' in Beckett's *Not I,*" *Twentieth Century Literature*, XX (July): 200.

BROOK, Peter. 1968. *The Empty Space*: A Book about Theatre. New York: Athaneum, 1974.

CHABERT, Pierre. "Rehearsing Pinget's *Hypothesis* with Beckett". In: CALDER, John (ed.). *As no other dare fail*: For Samuel Beckett on His 80th Birthday by His Friends and Admirers. Trad. John Calder. London: John Calder, 1986, p. 117-132.

DELEUZE, Gilles. "The Exhausted". Trad. Anthony Uhlmann. *Substance* XXIV.3, Issue 78, 1995, p. 3-28.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka*: Towards a Minor Literature. Trad. D. Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

_____. *What Is Philosophy*? Trad. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. London: Columbia UP, 1995.

DUCKWORTH, Colin. “Introduction”. In: BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*. London: Harrap, 1996.

GONTARSKI, S. E. “Beckett’s *Play*, in extenso,” *Modern Drama*. 42.3, 1999, p. 442-455.

HARMON, Maurice. *No Author Better Served*: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider. Cambridge, MA: Harvard UP, 1998.

HARVEY, Lawrence E. *Samuel Beckett*: Poet and Critic. Princeton: Princeton UP, 1970.

SCHNEIDER, Alan. *Entrances*: An American Director’s Journey. New York: Viking Press, 1986.

WHITELAW, Billie. *Billie Whitelaw... Who He?* New York: St. Martin’s Press, 1996.

Link no site da revista Questão de Crítica:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/nos-desdobramentos-do-teatro-pos-dramatico

APÊNDICE:

Samuel Beckett, *metteur en scène*:

Em Paris:

Robert Pinget’s *L’Hypothèse*, with Pierre Chabert, Musée d’Art Moderne, 18 October 1965.

‘Va et vient’ and Robert Pinget’s *L’Hypothèse*, Odéon Théâtre de France, 28 February 1966 (SB uncredited for his own play but credited for the Pinget).

La Dernière bande, Théâtre Récamier, 29 April 1970.

La Dernière bande with *Pas moi*, Théâtre d’Orsay (Petite Salle), April 1975.

Pas with *Pas moi*, Théâtre d’Orsay, April 1978.

Em Berlim no Schiller-Theatre Werkstatt:

Endspiel, 26 September 1967.

Das letzte Band, 5 October 1969.

Glückliche Tage, 17 September 1971.

Warten auf Godot, 8 March 1975.

Damals and *Tritte,* 1 October 1976.

'Spiel', 6 October 1978.

Krapp's Last Tape (English), Akademie der Künste with the San Quentin Drama Workshop, rehearsals 10-27 September 1977.

Em Londres:

Footfalls, Royal Court Theatre, May 1976.

Happy Days, Royal Court Theatre, June 1979.

Endgame, com San Quentin Drama Workshop, Riverside Studios, May 1980.

Waiting for Godot, com San Quentin Drama Workshop; ensaios no Goodman Theatre, Chicago (novembro de 1983 a janeiro de 1984), dir. Walter Asmus; SB juntou-se ao grupo no Riverside Studios, Londres (2 de fevereiro, 1984), e ensaiou os atores por 10 dias. Estreou no Adelaide Arts Festival (13 de março de 1984).

Teleplays (todas no Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart; com datas de transmissão):

'He, Joe', dir. Março de 1966 (com Deryk Mendel e Nancy Illig), 13 de abril de 1966.

'Geistertrio', dir. Maio-junho de 1977 (com Klaus Herm e Irmgard Foerst), 1 de novembro de 1977.

'Nur noch Gewolk', dir. Maio-junho de 1977 (com Klaus Herm e Kornelia Bose), 1 de novembro de 1977.

'He, Joe', dir. Janeiro de 1979 (com Heinz Bennent e Irmgard Först), setembro de 1979.

‘Quadrat’, dir. Junho de 1981 (com Helfrid Foron, Juerg Hummel, Claudia Knupfer, e Suzanne Rehe), 8 de outubro de 1981.

‘Nacht und Traüme’, dir. Outubro de 1982, 19 de maio de 1983.

‘Was Wo’, dir. Junho de 1985, 13 de abril de 1986.

Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Vol. VIII nº 64 maio de 2015

TRADUÇÕES

Argumento contra a existência de vida inteligente no cone sul (Trilogia da Revolução, Vol. I)

Autor: Santiago Sanguinetti

Tradutor: Diego de Angeli.

Aclaração prévia: as notas de fim se referem a aqueles elementos que adquirem sentido em virtude de sua proximidade temporal e geográfica com o momento e lugar da enunciação. É por esse motivo que necessitarão de adaptação em caso de eventuais encenações em outros lugares e em outras épocas.

Por se tratar de uma tradução realizada especificamente para publicação, optamos por não fazer nenhum tipo de adaptação ao contexto brasileiro, uma vez que os personagens e eventos citados na obra possibilitam, enquanto leitura, maior diálogo com a história uruguaia e com o estudo realizado pelo autor a partir da noção de revolução na América.

Prêmio Florêncio de Melhor Texto de Autor Nacional — Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, 2013.

Menção Especial no Prêmio Molière — Embaixada da França no Uruguai, 2012.

Texto ganhador da Convocatória Aberta a Espetáculos Teatrais do Teatro Solís para sua temporada de verão, no marco de Montevideo Capital Iberoamericana de la Cultura 2013.

Argumento contra a existência de vida inteligente no Cone Sul estreou na sala Zavala Muniz do Teatro Solís, Montevidéu, em 11 de janeiro de 2013. O elenco foi composto por:

MANUEL: Bruno Pereyra

SOFÍA: Josefina Trías

MATEO: Alejandro Gayvoronsky

ÉRICA: Carolina Faux

Cenografia e Iluminação: Sebastián Marrero y Laura Leifert

Figurino: Florencia Rivas

Programação Visual: Federico Silva

Produção: Andrea Silva

Direção: Santiago Sanguinetti

"Só queria ser parte de algo importante": quantas vezes temos escutado essas frases na TV ou no cinema? O personagem diz, em comovedora atmosfera de arrependimento epilogal, como torpe justificação de todas as infâmias cometidas durante o ritual de ingresso a alguma comunidade utópica: tem colocado em risco a vida de familiares e amigos, tem arruinado a carreira de um militar de alto escalão, tem estropiado um par de carros, tem rompido com sua namorada, tem torturado civis no Iraque, tem se fotografado em episódios de abuso sexual de detidos ou prisioneiros, tem atirado em seus condiscípulos em um colégio, tem violado e incendiado aos filhos de seus vizinhos. Débeis advertências extemporâneas sobre violência e catástrofes, sobre o terrível de fugir das responsabilidades civis. Mas não é possível deter essa fuga, essa

drenagem inercial dos corpos até o Grande Corpo. Pelo tanto, não é possível, nunca foi possível deter essa violenta catástrofe: essa violência é o motor da máquina comunitária. Catástrofe de uma cultura que socializa não por subjetivação, senão, muito mais brutalmente, por pertencimento".

Sandino Núñez.

Disney War, 2011.

Personagens

Manuel, 26

Sofía, 25

Mateo, 27

Érica, 24

Lis, uma bebê em um carrinho

Gus, um bebê em um carrinho

Um apartamento. É inverno em Montevidéu.

03:17 am. Sala.

Um homem jovem, sentado em uma cadeira. MANUEL. De costas para o público. À sua esquerda, um carrinho de bebê. Olha a tela de um televisor. Imagens de algum documentário em preto e branco com soldados e tanques, cartazes estudantis, e bombas. Um documentário sobre algum país da América Latina nos anos setenta. De fundo, "Pa'l norte" de Calle 13. MANUEL olha sem se mover. Sem se mover ainda. De repente, só um pé. Engancha o carrinho e começa a balançá-lo. Sem mexer o resto do seu corpo. Segue assim um pouco. Um pouco mais. Agora levanta um braço e vemos sua mão. Tem um

revólver. Coça a cabeça com ele. A música segue tocando. Na outra mão, um ursinho de pelúcia. Se levanta e atravessa a sala.

03:32 am. Quarto de MANUEL e SOFÍA.

MANUEL deita junto à SOFÍA. Abraça-a.

SOFÍA. Humm. Quê? Que foi?

MANUEL. Nada. Carinho.

SOFÍA. Me deixa dormir.

MANUEL. Bem.

Pausa larga.

SOFÍA. Mas me abraça.

MANUEL a abraça. Passam o resto da noite abraçados.

09:28 am. Cozinha.

MANUEL e SOFÍA estão tomando o café da manhã. MANUEL encostado em alguma parede, com uma xícara de café na mão. SOFÍA sentada em algum banco. Os dois em silêncio.

MANUEL. Dor de cabeça.

SOFÍA. Ressaca?

MANUEL. Não sei. Escutou as notícias?

SOFÍA. Você sabe que eu não escuto as notícias .

MANUEL. O mundo tá acabando.

SOFÍA. Ah, sim?

MANUEL consente com a cabeça.

MANUEL. Os ianques colocaram veneno de escorpiões no cu dos pombos pra combater o terrorismo. Mas saiu do controle e quando eles cagam, você morre. Assim, estando a um quilômetro, você morre. Hoje eu saio na rua com máscara cirúrgica.

MANUEL coloca uma máscara cirúrgica que tinha escondido . SOFIA sorri.

SOFÍA. Funciona?

MANUEL simula dizer algo com sentido enquanto finge uma voz difusa pelo efeito da máscara.

SOFÍA. Mfff? Que é mfff?

Novamente MANUEL simula dizer algo com sentido enquanto finge a mesma voz difusa.

SOFÍA. Você pode tirar isso?

MANUEL tira. Vai até SOFIA e a abraça. A beija.

MANUEL. Hoje quero tomar até ver marcianos viados.

SOFÍA. Ontem você levantou. De noite.

MANUEL. Existirá marcianos viados?

SOFÍA. Era umas três ou algo assim.

MANUEL. Bem, E.T. era meio gay.

SOFÍA. Manuel.

MANUEL.Sim, levantei.

SOFÍA. Foi ao banheiro?

MANUEL.Sim, fui ao banheiro.

SOFÍA.Não foi ao banheiro.

MANUEL.Preciso tomar algo mais forte que esse café.

SOFÍA.São nove da manhã.

MANUEL. E meu peido leva três hora de atraso.

SOFÍA. Não foi ao banheiro.

MANUEL. Fui caminhar.

SOFÍA. Tenho que ir.

MANUEL. Todo mundo caminha.

SOFÍA.Podemos parar com tudo se quiser.

MANUEL. E perder os tibetanos batendo forte o gong? “Tá chegando o fim do mundo. Corram, viados”.

SOFÍA. Não acho que eles se inteirem.

MANUEL. Tava pensando no filme. O do fim do mundo. O que era muito ruim.

SOFÍA. Todas os filmes sobre o fim do mundo são ruins.

MANUEL. Mas nessa tinham tibetanos.

SOFÍA. Vou fazer (isso) por você.

MANUEL. Vai fazer porque pra você dá no mesmo.

SOFÍA. Levo a Lis.

MANUEL. E eu vou fazer pra acabar com tudo. E voltar a ser a gente mesmo. Uns moleques com liberdade e o mundo aos pés. Como quando a gente se deixava cagar pelos pombos.

SOFÍA. Nunca deixamos de ser a gente.

MANUEL. Sim, faz um par de dias. É outra tática dos ianques. Transformam sua alma pra combater o terrorismo. Fazem isso quando você tá cagando no vaso.

SOFÍA. Transformam sua alma.

MANUEL. Sim.

SOFÍA. E agora quem você é?

MANUEL. E.T.

SOFIA ri.

SOFÍA. Olá, E.T.

MANUEL. Olá.

SOFÍA. É um prazer. Quando era criança achava que você era de verdade.

MANUEL. O prazer é meu, espécie de terráqueo mais lindo que o resto.

SOFÍA. E.T. não fala assim.

MANUEL.Esteve estudando.

SOFÍA. Filosofia?

MANUEL. Em Humanas. E você, quem é?

SOFÍA. Eu?

MANUEL. Com certeza esses ianques de merda já te “switchearam” o espírito.

SOFÍA. Simone de Beauvoir.

MANUEL. Simone de Beauvoir tá morta, não vale.

SOFÍA. Quem disse que não vale?

MANUEL. Eu inventei o jogo e digo que não vale.

SOFÍA. Vai cagar.

MANUEL. Aí é quando os ianques transformam sua alma.

SOFÍA. Nos vemos daqui a pouco.

MANUEL. Quê? Todo mundo usa o vaso. A ideia é genial, tem que reconhecer.

SOFÍA. Te amo. Ainda que você seja estranho.

MANUEL. Uma noite. Nada mais. Essa. Outra vez crianças. Ir pra longe e não voltar. Ou voltar sendo outros. E mudar o mundo.

SOFÍA. Eu também tô nervosa.

MANUEL. Me dá um beijo.

SOFÍA.Não fode, já tá tarde.

MANUEL. E se eu morro hoje?

SOFÍA. Então vou lembrar suas últimas palavras: mffffff.

MANUEL. Não vai me dar um beijo?

SOFÍA. Não.

MANUEL. Pode acontecer de uma pomba cagar na tua cabeça. Nunca se sabe.

SOFÍA. Vou correr esse risco. E te deixar uma camisa limpa à mão.

MANUEL. Então não?

SOFÍA. Não. Fica tranquilo. Eu vou morrer primeiro.

MANUEL. Nós vamos morrer juntos. Cravejados pelas balas. Quando algo sair mal. Não?

09:31 am. Sala.

MATEO acorda. Se acomoda no sofá em que passou a noite.

MATEO. Vocês podem calar a boca? Não me deixam dormir.

SOFÍA. Não é sua casa. Não reclama.

MANUEL. E você, o que que tá fazendo aí? *A SOFÍA.* O que que ele faz aqui?

SOFÍA. Ontem, foi ficando. Não se lembra?

MANUEL. Não. Merda. *A MATEO.* O que que você deu pra gente?

SOFÍA. Tomamos um poco. Foi isso.

MANUEL. Me drogou.

MATEO. Só quero dormir um pouco mais, não fode.

MANUEL. Me drogou e me fez coisas.

MATEO. Não fala besteira.

MANUEL. Você se aproveitou de mim.

MATEO. Tendo ela ao lado?

MANUEL. Agora eu tenho que te pegar.

MATEO. Você e quantos mais?

MANUEL. Uhhh. Na minha casa não.

MATEO. Me deixa dormir.

MANUEL. Não muda de assunto.

SOFÍA. Vão fazer a Lis chorar.

MATEO. Essa bebê nunca chora. É um mutante.

MANUEL. Você tá a um passo de que eu te bote pra fora daqui com um chute no saco.

MATEO. Ouvi dizer que tem dejetos tóxicos aqui perto. Daqui a uns anos vai crescer um olho na bunda. Ou vai sair uma mão da garganta. Aconteceu com uma amiga uma vez. Foi viver com o Wolverine.

SOFÍA. De onde você tira essas merdas?

MATEO. Histórias que conto pro meu filho dormir.

SOFÍA. Você é o pior pai do mundo, sabia?

MATEO. Sim, já sei.

MANUEL.E seu filho?

MATEO.Por aí. Nem ideia. Com a mãe. Enfim. Pra mim não tem café?

SOFÍA / MANUEL.Não.

MATEO: Alguma coisa pra dor de cabeça?

SOFÍA. Ontem te ouvi falar dormindo. Do meu quarto.

MANUEL. *A SOFÍA.* Você não dorme de noite que fica escutando todo mundo?

SOFÍA. Me acostumei. Por causa da Lis.

MATEO. Sonhei algo estranho.

MANUEL. *A MATEO.* Eu não disse que ia te pegar?

MATEO. E agora por quê?

SOFÍA. Chega.

MATEO. No sonho…

MANUEL. Eu tava? Se não tava, não me importa.

MATEO. Não, Sofía tava.

MANUEL. Você quer que eu te pegue de verdade?

SOFÍA. O que você sonhou?

MATEO. Tava numa mesa de operações. E tinha um filho.

MANUEL. Você?

MATEO. Sim, eu. Do meio das minhas pernas saía um menino. Ou eu paria pela bunda, não me lembro muito bem. Mas não doía. Nada.

MANUEL. Cagar uma cria pela bunda te parece estranho?

MATEO. Pra você não?

MANUEL. Já sonhei coisas piores.

SOFÍA. Deixa ele terminar.

MANUEL. *A SOFÍA.* Você não tinha que ir?

SOFÍA. *Mostrando a palma da mão a MANUEL.* Fala com a minha mão.

MATEO. Bom, de repente, o menino começa a correr até mim falando em russo, gritando "te amo, viado". E vejo que tem barba, bigode e muito, muito pêlo nas axilas, e uma metralhadora UZI em cada mão. E tá me metendo bala. Mas eu não morro. E começo a disparar com um fuzil FMK-3 como se fosse o mesmíssimo Rambo matando libaneses. E aí me dou conta de que tô no deserto. E que a Palestina é um estado independente. Não me pergunte por quê mas eu sabia que a Palestina era um estado independente. E a Palestina tava cheia de iraquianos, ou de iranianos com Q, que é mais ou menos o mesmo. E o menino que acabo de parir começa a sangrar de tanta bala que a gente vai metendo nele, eu, os libaneses, Mariano Rajoy[4] e Angela Merkel[5]. Todos com fuzis, ao grito de "Chupem, idiotas". E lança-granadas. E toma-lhe bomba o pobre menino. E aí Ronald McDonald's, com a cara de Margaret

[4] Mariano Rajoy (1955). Presidente da Espanha desde 2011.
[5] Angela Dorothea Merkel (1954). Chanceler da Alemanha desde 2005.

Thatcher, tenta tapar os buracos das balas com hambúrgueres triple bacon. E quando olho pro céu vejo cair bombas de fragmentação, que explodem cuspindo fogo, sêmen, matrioscas e Fanta Morango made in Brazil, que queima como o ácido. E enquanto todos nos derretemos feito cera quente entre o óleo fervendo e o napalm, o pobre menino se desfaz em choro, exigindo por alto-falante às massas operárias, como uma espécie de Mayakovski do novo mundo, que não entreguem a bunda até conseguir a reforma agrária, a supressão do segredo bancário e a abolição do direito de herança, entre outras coisas. E ao fundo, Marx, assoviando a "Internacional" que soava um pouco à cúmbia, com a banda presidencial celeste e branca, escapando pela ponta. E senti um grito. E aí acordei. E depois voltei a dormir.

MANUEL. Não tem sentido.

MATEO. Os sonhos não tem sentido. Aí tá a graça.

SOFÍA. *A MANUEL.* Fez de novo.

MATEO. O quê?

MANUEL. Você continua sonhando com políticos europeus, caricaturas ianques e poetas russos.

SOFÍA. Nada de América Latina.

MANUEL. Se deu conta?

MATEO. A Fanta Morango era made in Brazil. É um avanço, não?

SOFÍA. Não, é uma estupidez.

MANUEL. Te alienaram os sonhos.

SOFÍA. Cagou.

MATEO. Me deixem em paz. Tô dormindo.

SOFÍA. Tô indo. Levo a Lis.

09:34. Quarto de Lis.

SOFÍA acomoda algo no carrinho de Lis. Olha-a.

SOFÍA. Tá estranha.

09:34 am. Sala.

MATEO. É que ontem me senti sozinho e a toquei um pouco. Se você sentir que ela tá grudenta, já sabe.

MANUEL bate em MATEO. Finalmente.

MATEO. Era uma piada.

MANUEL. Você é um doente.

MATEO. Você também.

MANUEL. Não me importa.

09:34 am. Quarto de Lis.

SOFÍA. Tem os olhos mais velhos. Algo no olhar. Como se quisesse dizer algo.

Leva-a no carrinho até a sala.

SOFÍA. Não veem nada esquisito?

Os três a olham. Em silêncio. Pausa longa.

MANUEL. Tá chorando?

SOFÍA. Não.

MATEO. Parece que sim.

SOFÍA. Não, digo que não.

MATEO. É o ursinho.

MANUEL. Não se mete com o Mefistófeles.

SOFÍA. Enfim. Deve ser eu. Nos vemos depois.

Beija MANUEL.

SOFÍA. Falamos quando voltar.

SOFÍA sai.

MANUEL. Você, levanta daí. Temos que organizar o de hoje.

MATEO. Me faz um café?

MANUEL. Não.

MATEO põe música. "Cumbia de los aburridos" de Calle 13.

MATEO. Já falamos bastante.

MANUEL. Não é suficiente.

MATEO. Ninguém vai tá esperando. É fácil.

MANUEL. Onze e quinze, chegamos.

MATEO. E à mesma hora no Chile e na Argentina.

MANUEL. La Universidad de Buenos Aires.

MATEO. E La Universidad de Chile.

MANUEL. Bem, onze e quinze. E entramos.

MATEO. Sem problemas. Como entram todos.

MANUEL. Quero passar pela biblioteca.

MATEO. Pra quê?

MANUEL. Quero começar aí. E depois o hall de entrada.

MATEO. Daí ao primeiro piso.

MANUEL. Até o auditório. Sala Vaz Ferreira[6].

MATEO. E bang.

MANUEL. Tá bem?

MATEO. Não. Mas essa é a ideia, não?

MANUEL. Falta a chamada anônima. À imprensa.

MATEO. Isso a Eri faz.

MANUEL. Eri? Por que Eri?

MATEO. Eu contei pra ela.

MANUEL. Não ia contar.

MATEO. Me perguntou. O que queria que eu dissesse?

MANUEL. Podia mentir.

MATEO. Não gosto de mentir pras mulheres.

MANUEL. Toda a sua vida você mentiu pras mulheres.

MATEO. Mas agora eu tô tratando de mudar.

MANUEL. Você?

MATEO. Bom, escapou.

MANUEL. Como escapou?

MATEO. Sim, escapou.

MANUEL. Não íamos contar a ninguém.

[6] Nome do Auditório da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República). Homenagem ao filósofo uruguaio Carlos Vaz Ferreira (1872 – 1958).

MATEO. Você contou a Sofi.

MANUEL. É diferente.

MATEO. Chupou minha orelha, o que que eu ia fazer?

MANUEL. Você contou pra alguém mais?

MATEO. Não, só pra ela.

MANUEL. Bem. Tá bem.

MATEO. E pro meu irmão.

MANUEL. Tá de sacanagem?

MATEO. Por quê? Vai ser bom.

MANUEL. Vão contar aos outros.

MATEO. Não vão contar a ninguém.

MANUEL. Certeza que os milicos já se inteiraram. Devem tá aí fora.

MATEO. Lá fora tem gente estúpida. E gente estúpida não se dá conta das coisas.

MANUEL. Preciso pensar.

MATEO. Não tem nada que pensar. Pensar faz mal. Provoca câncer.

MANUEL. Pode desligar essa música?

MATEO. Ei, calma. Não é música. É um manifesto.

MANUEL. Tem que parar e pensar.

MATEO. Vão vir.

MANUEL. Quem?

MATEO. Eri e meu irmão.

MANUEL. Pra quê?

MATEO. Como “pra quê”?

MANUEL. Você quer que eu te meta umas porradas?

MATEO. Chegam daqui a pouco.

MANUEL. E depois o quê?

MATEO. Vamos falar. Organizar tudo. Carregar as armas. E nos mandar.

Pausa.

MANUEL. Você e eu estudamos juntos.

MATEO. Ética um.

MANUEL. Achava que ia ser algo nosso.

MATEO. Moleques gritando. Alguns tiros.

MANUEL. Y que viva la revolución.

MATEO. Como dementes do primeiro mundo.

MANUEL. Tem algo em tudo isso que não me convence.

MATEO. Culpa?

MANUEL. Não.

MATEO. Que é?

MANUEL. Não sei.

MATEO. Dadaísmo e revolução. Não tem nada que explicar.

MANUEL. É o problema de ler Poe ainda moleque. Você vira um filho da puta.

MATEO. Tenho que chamar Eri.

MANUEL. No fundo é por liberdade, não?

MATEO. Suponho.

MANUEL. Ter nosso próprio Columbine[7]. Nosso próprio Virginia Tech[8]. Nossa própria matança de Toulouse[9]. Ficar pau a pau com a loucura do primeiro mundo. É isso, não?

MATEO. Não é suficiente com milicos que se filmam em um vídeo brincando de etarras[10]. Ou médicos charlatões matando doentes em um cti. É muito estúpido.

MANUEL. A gente precisa ir a fundo.

MATEO. Matar estudantes. O pesadelo de José Pedro Varela[11].

MANUEL. Mas é diferente. A gente não tá louco, verdade?

MATEO. Não.

MANUEL. Algo se rompeu. Faz tempo. De noite, antes de dormir, trato de entender. Por quê. Por que tenho medo.

MATEO. De quê?

MANUEL. Não sei. De tudo. De sair na rua. De votar nas eleições. De acreditar em uma ideia. De acreditar nas pessoas. Em um partido. De virar anarco. De ir

[7] Os assassinatos na Escola Secundária de Columbine (Colorado, Estados Unidos) foram realizados por Eric Harris e Dylan Klebold, ambos estudantes da instituição, em abril de 1999.
[8] Instituto Politécnico e Universidade Estatal de Virginia, Estados Unidos (conhecido como Virginia Tech). Foi o lugar do massacre realizado pelo estudante Seung-Hui Cho, em 2007, que provocou a morte de trinta e três pessoas.
[9] Em 19 de março de 2012, Mohamed Merah matou quatro pessoas na escola judia Ozar Hatorah de Toulouse.
[10] Em março de 2011, três supostos militares encapuzados filmaram um vídeo em que, segundo alguns meios de comunicação que tiveram acesso à transcrição do áudio, se anunciavam "operações militares" para assegurar a liberação dos que eles consideravam "presos políticos" (em referência aos militares recentemente condenados por violações aos direitos humanos durante a ditadura). O vídeo nunca se tornou público e as ameaças não se concretizaram.
[11] José Pedro Varela (1845 – 1879). Escritor, jornalista e político uruguaio, responsável pela reforma educativa de 1876 que estabeleceu as bases da escola pública.

trabalhar. De criar um filho. De viver. E às vezes quero que o Estado exploda e ir viver em um falanstério. Ou em um kibutz, que é o que tem de mais parecido. Quando Lis nasceu, na primeira noite, eu li pra ela *Ulysses* de Joyce. Se começa agora é capaz que algum dia o entenda. Sou um desastre. Não sei o que fazer. E isso é uma maneira de... Não sei, de nada. Podemos falar de outra coisa?

MATEO. Quando meu filho nasceu, eu o esqueci num táxi. Não me peça conselhos.

MANUEL. Os moleques teriam que vir com um manual.

MATEO. Não serve pra nada. Alguma vez você leu um manual?

MANUEL. Não.

MATEO. Viu só? Ainda que venham com instruções. É impossível.

MANUEL. Existe um sistema perfeito?

MATEO. Político?

MANUEL.Político. Social. Ético.

MATEO. A anarquia orgásmica.

MANUEL. Você é um imbecil.

MATEO. Si nos organizamos, cogemos todos.

MANUEL. Essa é a letra de uma canção, Mateo[12].

MATEO. É o que eu penso.

MANUEL. Quero te mostrar algo.

MATEO. Espera. Vou ao banheiro.

[12] "Si nos organizamos cogemos todos", *The party band* (Uruguay).

MANUEL. Toma cuidado.

MATEO. Com quê?

MANUEL. Não importa.

09:38 am. Banheiro.

MATEO abaixa as calças e senta no vaso.

09:38 am. Quarto de MANUEL e SOFÍA.

MANUEL pega um livro. Leva-o até a sala.

09:39 am. Living.

MANUEL senta no sofá. Em silêncio. Lê.

MATEO. *Chamando sentado no vaso.* Manuel.

MANUEL. Quê?

MATEO. Vem cá.

MANUEL. Tem papel higiênico na estante. Não fode.

MATEO. Não é isso. Vem.

MANUEL. Termina aí e depois falamos.

MATEO. Não. Vem agora.

MANUEL. Não vou falar com você através da porta como se fôssemos namorados.

MATEO. Eu não falo com a minha namorada quando eu tô cagando.

MANUEL. É disso que eu tô falando.

MATEO. Você fala com a Sofi quando tá cagando?

MANUEL. Não.

MATEO. Foi o que você disse.

MANUEL. Não foi o que eu disse.

MATEO. Sim, foi o que você disse.

09:39 am. Sala.

MANUEL se levanta. Vai até a porta do banheiro.

MANUEL. O que você quer?

MATEO. Você veio.

MANUEL. Sim.

MATEO. Então somos namorados.

MANUEL. Não enche o saco, Mateo.

MATEO. Espera. Tava pensando. Me ocorreu isso.

MANUEL. Vai demorar?

MATEO. Não. Espera. É genial.

MANUEL. Quê?

MATEO. Você tem câmera?

MANUEL. Sim. Você pode sair daí?

MATEO. Não terminei.

MANUEL. Que nojo, Mateo.

MATEO. Espera. Acabei de te falar dos milicos que se faziam de etarras. Lembra?

MANUEL. Os que se filmaram em um vídeo que ninguém viu?

MATEO. Os que tavam disfarçados de cavaleiros do apocalipse. Os da foto no jornal. Com a bandeira uruguaia como toalha de mesa. Os idiotas que se achavam da Al Qaeda.[13]

MANUEL. Sim, me lembro.

MATEO. Tá aí.

MANUEL. Não te sigo.

MATEO. É o que nos falta. Uma estupidez parecida. Uma carta de suicídio.

09:40 am. Banheiro.

MATEO se levanta do vaso e sai.

MATEO. Tem um alto-falante?

MANUEL. Você não deu descarga.

MATEO. Não fode.

MANUEL. Não lavou as mãos.

MATEO. Já disse pra não encher. Um microfone?

09:40 am. Sala.

MANUEL. Serve um Echo Mike[14]?

MATEO. Você tem um Echo Mike?

MANUEL. "Cantar com Echo Mike é de profissional, sional, sional".

MATEO. O que que você tem? Cinco anos?

[13] A única imagem publicada do vídeo antes mencionado apareceu na capa do jornal *El Observador* em 4 de maio de 2011. Nela se via os três supostos militares encapuzados em frente a uma mesa coberta com a bandeira do Uruguai.
[14] O Microfone Echo Mike foi um brinquedo para crianças vendido nos anos noventa com grande êxito no Uruguai. O microfone produzia eco ao cantar com ele. O jingle da publicidade anunciava "Cantar con Echo Mike es de profesional, sional, sional".

MANUEL. Guardo coisas.

MATEO. Traz a câmera.

MANUEL. Pra quê?

MATEO. Traz.

09:41 am. Quarto de Sofía e Manuel.

MANUEL pega a câmera.

09:41 am. Sala.

MANUEL. Toma. Pra que que você quer?

MATEO. Tem uma bandeira de Artigas[15]?

MANUEL. Quê?

MATEO. A de "Libertad o muerte".

MANUEL. Essa não é a de Artigas[16].

MATEO. O que for. Tem?

MANUEL. Tá de sacanagem? Parece que eu possa ter uma bandeira de Artigas?

MATEO. O quê? Na minha casa eu tenho uma.

MANUEL. Você não tá bem da cabeça.

MATEO. Você tem um Echo Mike.

[15] A bandeira do herói nacional José Gervasio Artigas é um dos símbolos pátrios do Uruguai. Composta por três faixas horizontais da mesma largura, a superior e a inferior são azuis, e a do centro, branca; as três estão atravessadas por uma de cor vermelha.

[16] Mateo confunde a Bandeira de Artigas com a Bandeira dos Trinta e Três Orientais, que é outro dos símbolos nacionais do Uruguai. Esta bandeira consta de três faixas horizontais da misma largura, a primeira de cor azul, a segunda branca e a terceira vermelha. Na segunda faixa se lê a inscrição "Libertad o Muerte".

MANUEL. Serve a bandeira de Bella Vista?

MATEO. E passar por fundamentalistas pro Vaticano. Gosto[17].

MANUEL. Do que você tá falando?

09:42 am. Toca a campainha.

MATEO. Abre. É a Eri.

MANUEL. Como sabe que é a Eri?

MATEO. Porque coloquei um sensor no cu dela e quando tá ela perto vibra meu celular. Você pode abrir?

09:42 am. Sala.

Entra ÉRICA.

ÉRICA. Oi, Manuel. *A MATEO.* Te escutei.

MATEO. *A ÉRICA.* Te amo.

ÉRICA. Um sensor, é?

MATEO. Eu não disse nada.

ÉRICA. Você poderia ter pensado um chip no cérebro. Mas tinha que ser um sensor no cu.

MATEO. Era uma piada.

ÉRICA. Como um bom pedaço de carne. Como a carniça dos machos alfas. É isso, né? E tenho o cu tão fodido que não me dou conta se me metem um chip entre as nádegas.

MATEO. Acho que temos que revisar o conceito de piada.

[17] A camiseta do Club Atlético Bella Vista tem as cores amarela e branca.

ÉRICA. Ho, ho, ho, vamos rir da minha namorada. Ho, ho, ho.

MANUEL. O que que vocês têm?

ÉRICA / MATEO. Nada.

MATEO. De qualquer forma, não tava rindo de você. Mas dele.

ÉRICA. Ria dele sobre mim.

MATEO. Ria dele sobre ele.

MANUEL. Você ria de mim?

MATEO. Sim.

MANUEL. Tem certeza?

MATEO. Sim, acho que sim.

ÉRICA. *Chorando.* Sempre faz o mesmo.

MATEO. Tá chorando?

ÉRICA. Não, é que ontem eu vi "Um cão andaluz" e quis provar o lance do olho. E acho que me machuquei. Óbvio que tô chorando, imbecil.

MATEO. Bom, me desculpa.

ÉRICA. *Sorrindo.* Não. É uma piada. Vem, não te dei um beijo. Em que estavam?

Pausa.

MATEO. Era uma piada?

ÉRICA. Sim.

MATEO. Tudo?

ÉRICA. Sim, tudo.

MATEO. Você fez eu me sentir mal.

ÉRICA. Sério?

MATEO. Claro, que que você pensa?

ÉRICA. Bom, não foi minha intenção.

MATEO. “Quase chorando”. Nunca é sua intenção.

ÉRICA. Ei, não é pra tanto. Vem.

MATEO. *Sorrindo.* Não. Tava brincando.

MANUEL. Sério, que que vocês têm?

ÉRICA. Senti saudade.

MATEO. Eu também.

ÉRICA. Passaram bem ontem?

MATEO. Acho que sim. Não me lembro.

ÉRICA. Sofi?

MANUEL. Saiu.

MATEO. Chegou na hora, Eri.

ÉRICA. Pra quê?

MATEO. Estamos a ponto de filmar o pior vídeo da história do medo no país.

ÉRICA. Como sabe que vai ser o pior?

MATEO. Porque além de ruim, é estúpido. E é porque sim. Como tudo isso.

MANUEL. Tem algo que tá mal.

MATEO. Ainda com isso?

MANUEL. No homem. Tem algo que tá mal.

ÉRICA. Eu não tô mal.

MATEO. Sim, tá mal.

ÉRICA. Bom, sim, tô mal. Mas você também tá mal.

MATEO. Já sei que eu tô mal.

ÉRICA. Posso contar algo?

MANUEL. Não.

ÉRICA. Quando vinha pra cá tinha uma menina. Na rua. De mãos dadas com a mãe. Tava na esquina esperando pra cruzar. Os carros passavam rápido. E perto. Eu me aproximei. E pensei: e se eu a empurro? Na rua. Pensei, por que não? Não a empurrei, óbvio. Fui embora. Sai correndo porque tive medo de ser capaz de… Isso.

Silêncio.

MANUEL. E você tá nos contando isso porque...

ÉRICA levanta os ombros.

ÉRICA. É o que acontece com quem sofre de vertigem. Sabem que seriam capazes de se jogar, e tem medo disso, não da altura. É o que tá mal. No homem.

Silêncio.

MATEO. *A MANUEL.* Tem máscaras?

MANUEL. Pra quê?

MATEO. Pra que não reconheçam nossas caras.

MANUEL. Meias negras não servem?

MATEO. Prefiro os três porquinhos. Ou a Mulher Morcego. Ou o Superhomem da capa de *Apocalípticos e integrados*. O que for sempre que for estúpido. A do V de Vingança não, já tá batida.

MANUEL. Me ajudem a buscar.

MATEO. Merda, tinha que ter cortado o cabelo como De Niro em *Taxi Driver*.

09:44 am. Quarto de Lis.

MANUEL. Acho que tenho umas máscaras por aqui.

MANUEL remexe alguma gaveta. MATEO fica diante de um espelho.

MATEO. Are you talking to me?

ÉRICA. Máscaras de quê?

MATEO. Tenho algo de De Niro, não?

MANUEL. Wakko, Yakko e Dot.

ÉRICA. Os animaniacs da Warner?

MANUEL. Os que viviam no tanque de água e eram mais anarcos que Bakunin.

MATEO. Como se chamava o que viu *Taxi Driver* e quis matar Reagan?

ÉRICA. Uh, eu quero o Wakko.

MANUEL. Não, Wakko sou eu.

MATEO. O demente que se masturbava com Jodie Foster.

ÉRICA. Por que tenho que ser a Dot?

MANUEL. Ninguém disse que tinha que ser a Dot.

ÉRICA. Não quero ser o Yakko.

MANUEL. Então se fode.

MATEO. John Hinckley. Um idiota.

MANUEL. *Mostrando as três máscaras.* Tão aqui.

Os três olham as máscaras em silêncio. Wakko, Yakko e Dot. Como se fossem algo sagrado.

ÉRICA. E agora?

MANUEL. Colocamos.

MANUEL coloca a de Wakko. ÉRICA a de Yakko. E MATEO a de Dot.

YAKKO. É estranho.

DOT. Dot não era menina?

YAKKO. Vamos sair na rua assim?

DOT. Não quero ser uma menina.

YAKKO. Nem eu e não me queixo.

WAKKO. Onde deixei a câmera?

DOT. Na sala.

WAKKO. Liga lá. Eu levo as bandeiras.

YAKKO. Onde estão?

WAKKO. No meu quarto.

09:45 am. Sala.

DOT põe a câmera em um tripé. Acomoda uma mesinha em frente a ele. Liga.

09:45 am. Quarto de Manuel e Sofía.

WAKKO recolhe uma bandeira de Bella Vista, amarela e branca, uma flâmula da seleção uruguaia de futebol e um cachecol celeste.

09:45 am. Cozinha.

YAKKO caminha nervosa. Toma um comprimido. Talvez uma aspirina.

09:46 am. Sala.

DOT. *A WAKKO.* Coloca a bandeira na mesa.

WAKKO põe a bandeira de Bella Vista sobre a mesa, como uma toalha de mesa.

WAKKO. *Mostrando as flâmulas.* Trouxe o pavilhão pátrio. Versão bonsai.

DOT. Ultra nacionalistas e católicos.

WAKKO. Depois disso vamos ser o furor da extrema direita.

DOT. E quando se funde a Frente Nacional Uruguaia, ao melhor estilo Jean-Marie Le Pen[18], a bandeira vai ter nossas caras.

WAKKO. Estas ou as de verdade?

DOT. Qualquer das duas vai ser o mesmo.

YAKKO. *Voltando da cozinha.* Eu quero o cachecol.

DOT crava as flâmulas em algum lugar perto deles. YAKKO põe o cachecol azul celeste. Os três se sentam em um sofá atrás da mesinha de centro, em frente à câmera. Olham fixamente sem se mexer. Pausa larga.

WAKKO. Tá ligada?

DOT. Sim.

YAKKO. Sempre quis ser atriz.

WAKKO e DOT giram a cabeça e olha pra ela.

[18] Jean-Marie Le Pen (1928). Político francês, fundador do partido de extrema direita *Front National*.

YAKKO. Amanhã vamos sair no noticiário. É o mais perto que vou chegar.

DOT. Falta algo.

YAKKO. Merda. Já ia esquecendo.

YAKKO se levanta e do meio de suas roupas começa a tirar armas que coloca sobre a mesa. Em cima da bandeira. Revólveres. Navalhas. Paus. Algum cano. Algemas. Granadas. Soco inglês. Um nunchaku. Pausa. Os outros a olham. Silêncio.

YAKKO. *Mostrando as armas.* Informação contextual.

WAKKO. Tão carregadas?

Silêncio. Os três olham as armas.

DOT. Eu me referia a uma plataforma reivindicativa, ou algo assim.

YAKKO. Ah. *Pausa*. Bom. *Pausa*. Guardo?

DOT. Não, agora deixa.

WAKKO. Tem que dizer algo.

YAKKO. Quê?

WAKKO. Dizer porque vamos fazer. Pedir por algo. A selva do Amazonas. A autodeterminação dos povos livres. Os bosques de bambu para que não desapareçam os viados ursos panda. Qualquer coisa. Algo estúpido.

DOT. Mas não temos nada.

Pausa.

WAKKO. Nenhuma ideia.

YAKKO. Entrar em uma faculdade e sair matando porque sim, não tem sentido.

Pausa. Os três continuam olhando fixamente à câmera. Sem se mexer.

WAKKO. Já sei. *Apontando o livro que trouxe de seu quarto uns minutos atrás.* No livro. Leiam isso. *Mostra uma página*.

DOT. *Lendo.* Isso é genial.

WAKKO. Dadaísmo e revolução.

YAKKO. Deixa eu ler.

WAKKO. "As vanguardas artísticas do século XX", de Mario de Micheli.

YAKKO. *Lendo.* É um manifesto do '19.

WAKKO. Que importa?

YAKKO. É alemão.

WAKKO. Metemos umas frases de Mariátegui e de Carlos Quijano que jorram latinoamericanismo e pronto.

DOT. Amauta e Marcha. Gosto[19].

WAKKO. E de fundo, Calle 13[20]. O que mais você pode querer?

DOT. Gosto como você pensa. Acho que te amo.

WAKKO. Nem pense nisso.

YAKKO. Ei, tô aqui.

WAKKO se levanta e procura outros papéis. Dá um a YAKKO e outro a DOT.

WAKKO. Eu falo primeiro. Vocês depois. O que tá sublinhado. Eu vou no meio.

DOT. Por que você?

[19] José Carlos Mariátegui (1894 – 1930), ensaísta peruano e destacado ativista político, fundador do Partido Socialista em seu país e criador da Revista Amauta. Carlos Quijano (1900 – 1984), jornalista e político uruguaio, fundador do Semanário Marcha.
[20] Banda porto-riquenha de rap alternativo formada por René Pérez e Eduardo Cabra.

Patrocínio:

WAKKO. É minha casa.

DOT. Foi minha ideia.

WAKKO. Matar gente é uma ideia velha. E anônima. Sem copyright. Então não fode.

WAKKO põe a música "Calma pueblo" de Calle 13 em um equipamento de áudio. Os três se acomodam no sofá. WAKKO senta no centro. YAKKO e DOT em cada lado. Pausa.

WAKKO. *À câmera.* Este golpe à *intelligentsia* burguesa é um chamado à ação revolucionária neodadaísta.

YAKKO e DOT giram a cabeça e olham para WAKKO.

DOT. Do que você tá falando?

WAKKO. *À câmera.* Aquele que quiser nos seguir deverá lutar por, um: a união revolucionária internacional de todos os criadores intelectuais do mundo inteiro, tendo como base o comunismo radical. Dois: a ampliação progressiva do tempo livre graças à mecanização completa de todas as atividades laborais. Três: a socialização imediata da propriedade e a alimentação comunista de todos. Exigimos também, A: a distribuição pública e diária de comida a todos os seres humanos capazes de criar. B: a instauração de um conselho dadá para proceder a um reordenamento geral da vida. C: regulação imediata de todas as relações sexuais no sentido dadaísta internacional, mediante a criação de uma central dadaísta do sexo. Viva Cristo rei!

YAKKO. *À câmera.* Disse José Carlos Mariátegui, peruano: "O socialismo está na tradição americana. A mais avançada organização comunista primitiva que registra a história é a inca. Não queremos, certamente, que o socialismo seja na América decalque e cópia. Deve ser criação heróica. Temos que dar vida,

com nossa própria realidade, em nossa própria linguagem, ao socialismo indo-americano. Aí está uma missão digna de uma nova geração". Revista Amauta, setembro, 1928.

DOT. *À câmera.* "O fascismo em suas formas confessas e em suas formas enrustidas, tem sido nosso inimigo e também a hipocrisia democrática, a que aqui rendemos culto, essa que cuida do envase e esquece da essência. Revolução? Evolução? América está nas vésperas de sua segunda grande revolução. Se cumprirá esta pela violência? O que sabemos?", Carlos Quijano, Semanário Marcha, 1964.

WAKKO. *À câmera.* Todo tempo de diálogo se esgotou.

YAKKO. *À câmera.* Esta tarde na Faculdade de Humanas vamos dar o primeiro golpe.

DOT. *À câmera.* E depois vamos matar Sandino Núñez[21].

WAKKO e YAKKO o olham.

WAKKO. Hã?

DOT. O quê? Não me cai bem. É inteligente.

YAKKO. Eu não quero matar Sandino Núñez. Conheço a filha.

DOT. Bom. Como queiram. Mas com certeza depois vai escrever sobre a gente e vai nos fazer merda.

09:51 am. Sala.

[21] Sandino Núñez (1961). Licenciado em Filosofia, ensaísta e docente uruguaio. Roteirizou e conduziu o ciclo televisivo *Prohibido Pensar*, transmitido pela TNU — Televisión Nacional del Uruguay, entre 2009 e 2010.

Entra SOFÍA com o carrinho de bebê. Os três giram e a veem. Com suas máscaras postas. SOFÍA olha em silêncio sem se mexer. Instante de incompreensão.

SOFÍA. Que porra vocês tão fazendo?

WAKKO. *Apontando a DOT.* Foi ideia dele.

SOFÍA. Temos que falar.

WAKKO. O que aconteceu?

SOFÍA. Você pode tirar isso?

WAKKO nega com a cabeça.

SOFÍA. Acabaram de me ligar.

09:52 am. Quarto de Lis.

SOFÍA deixa o carrinho de bebê ali. Volta à sala.

YAKKO. Quem?

SOFÍA. De Buenos Aires.

DOT. Queriam o quê?

SOFÍA. Não vão mais fazer.

WAKKO. O que aconteceu?

SOFÍA. Se arrependeram.

WAKKO. Mas tava tudo coordenado.

DOT. Portenhos de merda.

YAKKO. Como que se arrependeram?

SOFÍA. Mudaram o objetivo.

WAKKO. Não entendo.

SOFÍA. Não vão à UBA.

DOT. Mas se não vão à UBA não tem graça.

YAKKO. *A DOT.* Graça?

DOT. *A YAKKO.* Sentido. O que for. Cala a boca.

YAKKO. *A DOT.* Idiota.

WAKKO. *A SOFÍA.* Te disseram por quê?

SOFÍA. Preferiram atentar contra um circo.

DOT. Um circo? Que circo?

SOFÍA. O de Moscou, que acaba de chegar a Buenos Aires.

WAKKO. Por que um circo? É estúpido.

SOFÍA. Parece que na semana passada encontraram um dos palhaços praticando zoofilia com duas zebras, um macaco e dois anões marroquinos. E a sociedade protetora dos animais tá a ponto de linchar todo mundo. E querem aproveitar a mobilização pra começar a revolta. E além disso é russo. Disseram que tem valor simbólico.

DOT. Não posso acreditar.

WAKKO. De novo a Rússia. Primeiro a Perestroika e agora isso?

SOFÍA. Você tá comparando isso com a Perestroika?

WAKKO. É muito?

DOT. E o palhaço?

WAKKO. Que importa o palhaço?

DOT. Agora quero saber o que aconteceu com ele.

YAKKO. Como é que faz pra trepar com duas zebras ao mesmo tempo?

SOFÍA. E um macaco.

DOT. Acho que me perturba mais o caso dos anões marroquinos.

YAKKO. E agora?

DOT. Podemos mudar nosso plano também e matar o Sandino Núñez.

WAKKO. Você pode deixar de encher com o Sandino Núñez?

DOT. Bom, não precisa gritar. Era uma ideia.

SOFÍA. *Apontando as máscaras.* De verdade, vocês podem tirar isso?

Os três tiram as máscaras.

MANUEL. Ainda tem Santiago do Chile.

MATEO. Que horas são?

SOFÍA. Quase dez.

MATEO. Que estranho.

ÉRICA. O quê?

MATEO. Meu irmão. Disse que chegava nove e meia.

MANUEL. Eu sabia. Tem algo que não vai bem.

MATEO. Onde deixei o celular?

ÉRICA. Eu não vi.

MANUEL. Olha no quarto da Lis.

SOFÍA. O que vocês faziam no quarto da Lis?

MATEO. A gente se tocou um pouco pensando no seu bebê.

MANUEL. *A MATEO.* Já te peguei uma vez. E vou te pegar de novo.

MATEO. Não seja menininha. *A ÉRICA.* Me ajuda a procurar.

MANUEL. Por que o seu irmão não veio?

MATEO. Sempre demora vendo pornô. Ou escrevendo bobagem no Facebook. Com certeza vai publicar o que vamos fazer hoje.

MANUEL. Mateo.

MATEO. Sempre coloca tudo: “Ei, soltei um peido, tem cheiro de frango”.

MANUEL. Mateo.

MATEO. Tá muito sozinho. A tela lhe faz companhia.

MANUEL. Mateo!

MATEO. Ei, calma. Meu irmão não vai contar a ninguém.

09:56 am. Quarto de Lis.

MATEO procura seu celular.

09:56 am. Quarto de Sofía e Manuel.

ÉRICA procura o celular de Mateo.

09:56 am. Sala.

SOFÍA. *A MANUEL.* O que a Eri tá fazendo aqui?

MANUEL levanta os ombros.

SOFÍA. Você viu as notícias?

MANUEL. Você sabe que eu não vejo as notícias.

SOFÍA. Não enche o saco.

MANUEL. Te amo.

SOFÍA. A Cruz Vermelha quer tirar todos da cadeia.

MANUEL. Todos quem?

SOFÍA. Os milicos.

MANUEL. Por quê?

SOFÍA. Por velhos.

MANUEL. O que tem a ver que sejam velhos?

SOFÍA. Quando você envelhece deixa de ser mal. Vira apenas um idiota que se baba.

MANUEL. Onde você viu isso?

SOFÍA. No jornal.

MANUEL. Qual?

SOFÍA. Em todos. Filhos da puta eram os de antes. Agora são todos imbecis.

09:57 am. Banheiro.

MATEO encontra o celular no chão. Junto ao sanitário.

MATEO. Tá aqui.

ÉRICA. *Chegando ao banheiro.* Achou?

MATEO. Tava aqui no chão. Deve ter caído quando fui tirar uma foto da minha enorme piroc...

SOFÍA. *Interrompendo.* Tem crianças.

MANUEL. *Apontando a MATEO.* E ele é o primeiro.

09:57 am. Sala.

MATEO e ÉRICA voltam à sala. MATEO lê uma mensagem de texto em seu celular.

MATEO. Meu irmão escreveu. Merda. Tenho que ir buscar as armas que faltam. E o meu filho. Nessa ordem.

MANUEL. É necessário?

MATEO. Não, podemos usar estalinho[22]. Ou algum sinalizador. A gente não vai assustar ninguém. Mas vai se divertir muito.

MANUEL. Tá bem.

SOFÍA. Te esperamos.

MATEO. *A ÉRICA.* Você vem?

ÉRICA. Por que temos que ir buscar seu filho?

MATEO. Você não gosta dele?

ÉRICA. Tem cara de advogado.

MATEO. Nem fez um ano.

ÉRICA. Pior.

MATEO. Não diga “advogado” ao meu filho.

ÉRICA. Parece um insulto?

MATEO. Não, pra você parece um insulto.

ÉRICA. Pra mim não parece um insulto.

MATEO. Foi o que você disse.

[22] É conhecido como *Estalinho* o pequeno e inofensivo elemento pirotécnico para crianças que produz um som mínimo ao ser lançado contra o chão. No Uruguai é chamado de *Chaski Boom* e começou a ser utilizado nos anos 80.

ÉRICA. Passar a vida assinando divórcios em um escritório de dois por dois é um insulto.

MATEO. Tá dizendo que é um insulto.

ÉRICA. Você disse que é um insulto.

MATEO. Não, você disse que é um insulto.

ÉRICA. Eu disse que tem cara de advogado.

MATEO. Bom, por isso.

ÉRICA. Ou de psicólogo.

MATEO. Epa, epa.

ÉRICA. Imagina se vira assistente social?

MATEO. Não brinca com fogo.

MANUEL. Sério, qual o problema de vocês?

MATEO. *A MANUEL.* Amor. Puro amor. Voltamos rapidinho.

09:58 am. Sala.

MATEO e ÉRICA saem. Pausa. Silêncio.

MANUEL. Mateo quer matar Sandino Núñez.

SOFÍA. Sim, já escutei.

MANUEL. Não o culpo. É inteligente.

SOFÍA. Sim.

Silêncio.

MANUEL. E agora o que fazemos?

SOFÍA. Com o quê?

MANUEL. Com tudo.

SOFÍA. Nada.

Silêncio.

MANUEL. E nós?

SOFÍA. O quê?

MANUEL. Estamos bem?

Silêncio.

SOFÍA. Você nunca sonhou em viver em uma publicidade de fraldas?

MANUEL. Usadas?

SOFÍA. Limpas.

MANUEL. Não.

SOFÍA. Bebês loiros. Cheiro de talco. E um jingle imbecil de fundo.

MANUEL. Não.

Silêncio.

MANUEL. Como sonho é bastante idiota.

SOFÍA levanta os ombros.

SOFÍA. Queria ter um filho. E depois outro. Quatro. Cinco. Um bando de moleques. Ir viver no campo. Criar coelhos. Colocar rastas coloridos e viver em comunidade entre malabaristas e cabeludos de nariz de palhaço. Tocar violão. Aprender todo o repertório de Sui Generis[23] pra noites de fogueira. Militar pela diversidade sexual com lésbicas de camisa xadrez. Dizer cinquenta vezes por dia a palavra “feliz” e a palavra “irmão” sem que ninguém me dê uma

[23] O dueto argentino de rock Sui Generis era formado por Charly García e Nito Mestre.

cotovelada no olho por parecer brega. Escutar Silvio Rodríguez[24] todo o dia e me sentir uma melhor pessoa. Levantar da cama com vontade de abraçar uma árvore. Andar todo dia em uma bicicleta velha comprada de segunda mão, com um capacete rosa que diga "I love Cabo Polonio"[25] e fazer as tarefas com uma bolsa ecológica com desenhozinhos de arco íris como uma idiota. Não soltar um peido por medo de que exploda a camada de ozônio. Deixar que os mosquitos me piquem até eu ficar paraplégica porque são criaturas que, como eu, merecem a vida. Ainda que seja alérgica, puta merda. Queria tudo isso. E mais. Não sei. Ser Rainbow Brite e criar Ursinhos Carinhosos. Viver com um pônei. Isso era o que queria.

MANUEL. E depois você me conheceu?

SOFÍA. Depois me dei conta que os bons são uns idiotas. E que a vida é muito curta pra andar pedindo licença. Pra cruzar a rua com luz verde. Pra desconectar o USB de forma segura. Ou pra fazer uma colposcopia a cada seis meses ainda que tenha na buceta uma verruga do tamanho de um melão hiper desenvolvido. A vida é muito curta e ser bom leva muito tempo.

MANUEL. Ser mau não?

SOFÍA. Também. Mas é mais divertido. E exige menos atenção. Se até os imbecis podem ser maus sem esforço, imagina a gente. Que é inteligente.

Silêncio.

MANUEL. Não entendo.

SOFÍA. *Sorrindo.* Então tá do lado dos imbecis.

MANUEL sorri.

[24] Silvio Rodríguez (1946). Cantor-compositor (Cantautor) cubano, expoente da Nueva Trova.
[25] Cabo Polonio, pequeno balneário dentro do parque nacional de mesmo nome no departamento de Rocha, Uruguai.

SOFÍA. Em qualquer caso, tem tudo pra ser um perfeito filho da puta. E fique feliz, os filhos da puta não tem câncer.

Silêncio.

SOFÍA. Você pode ser bom de uma só maneira e mau de muitas.

MANUEL. Aristóteles.

SOFÍA. Anônimo. Citado por Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. Livro dois, capítulo seis.

MANUEL. Eu não lembro do seu aniversário, e você se lembra disso?

Silêncio.

SOFÍA. Sabia que quem fazia os bonecos de Rainbow Brite eram crianças filipinas que trabalhavam como escravos?

MANUEL. Não.

SOFÍA. Uma vez minha mãe comprou uma. E na perninha de plástico encontrei uma mensagem que dizia “Help me, please”.

MANUEL. Sério?

SOFÍA. Não. Mas teria sido genial, não?

MANUEL. Sim. Suponho.

SOFÍA. *Apontando a câmera.* E isso?

MANUEL. Nosso epitáfio.

SOFÍA. Gravado?

MANUEL. Somos dementes do primeiro mundo, não?

SOFÍA. Não me esperaram.

MANUEL. Ainda tem bateria.

SOFÍA. Me filma?

MANUEL. Sempre.

MANUEL pega a câmera.

SOFÍA. Vem.

10:11 am. Quarto de Lis.

SOFÍA desata um balão de hélio, com forma de Mickey Mouse ou Ronald Mc Donald's, que estava pendurado em algum lugar. Sai do quarto.

SOFÍA. *A MANUEL.* Me segue.

MANUEL. Até o fim do mundo.

10:11 am. Banheiro.

SOFÍA senta no vaso. MANUEL segura a câmera. Filma.

SOFÍA. Tá?

MANUEL consente com a cabeça.

SOFÍA. Espera.

SOFÍA apaga todas as luzes da casa. Volta ao banheiro. Inala hélio no escuro. Acende una lanterna que põe embaixo da cara, parodiando uma cena de terror. Sempre com a voz aguda do hélio.

SOFÍA. *À câmera*. Comunicado quatro das Forças Armadas. *Pausa.* 9 de fevereiro de 1973[26]. *Pausa.* Os mandos militares conjuntos do Exército e a

[26] Em 9 e 10 de fevereiro de 1973, o Exército e a Força Aérea divulgam por cadeia de rádio e televisão os comunicados 4 e 7 em que repudiam a nomeação do general Antonio Francese como Ministro de Defesa, e emitem uma opinião política sobre a situação do país. Este ato de insurgência é entendido por muitos como o começo da carreira até o golpe de Estado, que vai se concretizar em 27 de junho do mesmo ano,

Força Aérea. *Pausa*. Ante a crise que afeta o país e os efeitos de esclarecer até a última dúvida que possa existir no espírito de todos os uruguaios sobre as causas que a ocasionaram. *Pausa.* Sentem o dever moral de informar o seguinte. *Pausa. SOFÍA já não inala hélio.* Nós vamos cagar a vida de vocês durante doze anos. E mais. Como em Hiroshima.

MANUEL abaixa a câmera. Aos poucos SOFÍA começou a chorar.

SOFÍA. Vamos apodrecer a terra, o sangue e o pensamento daqui a cem anos. Vamos matar uma geração para que a seguinte nasça morta. Ou deformada. Vamos fazer tão bem nosso trabalho que na terra só vão ficar imbecis e dementes e cagões.

MANUEL. Sofía.

SOFÍA. Continua filmando.

MANUEL. Não quero.

SOFÍA apenas chora. Em silêncio. MANUEL volta a acender as luzes.

SOFÍA. A gente vai mudar alguma coisa?

MANUEL. Com isso?

SOFÍA consente com a cabeça.

MANUEL. Não. Vai ser pior.

SOFÍA. Pelo menos é alguma coisa.

Pausa. SOFÍA inala hélio. Canta o Hino Nacional do Uruguai. Soa ridícula. MANUEL sorri.

MANUEL. Te amo.

quando as Forças Armadas, em conivência com o então presidente Juan María Bordaberry, dissolvem as câmaras.

SOFÍA. Você não tem que dizer que me ama toda vez que eu me sinto mal.

MANUEL. Sou eu quem se sente mal. Por isso digo que te amo.

SOFÍA. A gente vai morrer?

MANUEL. Algum dia.

SOFÍA. Como?

MANUEL. Fazendo amor em uma cama de madeira. Raspando o piso de taco até que pegue fogo. Fudendo no meio do incêndio.

SOFÍA. E as balas?

MANUEL. Chegam depois.

Silêncio.

MANUEL. O que mudou?

SOFÍA. Não sei.

MANUEL. Quero que se lembrem disso.

SOFÍA. Eu vou lembrar de você.

MANUEL. Os outros.

SOFÍA. Não tem outros. Somos só você e eu.

MANUEL. Tô falando sério.

SOFÍA. Não tô brincando.

MANUEL. Tem mais gente aí fora.

SOFÍA. Essa gente não me importa.

MANUEL. A mim sim.

SOFÍA. Você me importa.

MANUEL. Me importa o que eles têm na cabeça. Agora. Depois. Sempre.

SOFÍA. Você tem a mim.

MANUEL. Já sei.

SOFÍA. Conta comigo. Olha pra mim.

MANUEL. Tô aqui.

SOFÍA. Estamos aqui.

MANUEL. Preciso sair.

SOFÍA. Ainda não.

MANUEL. Eles já deveriam ter chegado.

SOFÍA. Acabaram de sair.

MANUEL. A bebê?

SOFÍA. Dorme.

MANUEL. Não lhe dei um beijo.

SOFÍA. Eu dei um por você.

MANUEL. Melhor.

SOFÍA. Vai bem.

MANUEL. Você acha?

SOFÍA. Você não é um pai tão ruim.

MANUEL. Você também não.

Silêncio.

MANUEL. A primeira vez que fiz a barba, minha mãe me emprestou uma Gillete rosa com que depilava as axilas. E tirou fotos. Com a Gillete rosa na

minha cara, e espuma de barbear até os olhos. E mostrou pra todo mundo no meu aniversário.

SOFÍA sorri.

MANUEL. Não ria.

SOFÍA. Você lembra como foi?

MANUEL. Meu aniversário?

SOFÍA. O dia em que Lis nasceu?

MANUEL. Você tava grávida. Muito grávida. Lia artigos sobre Cuba e a revolução socialista. E de repente a barriga começou a gotejar. Bom, não a barriga, não. O chão. Não me lembro se tinha um vestido ou uma saia ou o quê. Mas começou a jorrar aí, tudo, o útero, começou a rasgar, a derreter, não sei. E eu que chega, vamos ao hospital. E você não. Que queria terminar de ler o editorial que escreveu Quijano para os vinte e cinco anos de Marcha. E que dizia que a revolução tava vindo. Que era o momento. E eu que bom, você pode ler no caminho. E você que foi no sessenta e quatro, antes de Pacheco Areco e a grandessíssima puta que o pariu[27]. E eu que não importa porra nenhuma agora. E chegamos ao hospital. E tivemos uma filha. E Marcha desapareceu. E a revolução não veio e Quijano errou como daqui até a Coréia do Norte. E o mais perto que estamos da Pátria Grande é escutar Calle 13.

Silêncio.

SOFÍA. *Sorrindo*. Te amo.

MANUEL. Não vai acontecer nada comigo.

[27] Jorge Pacheco Areco (1920-1998). Presidente da República entre 1967 e 1972. Seu período se caracterizou por um forte autoritarismo e pela repressão, além do uso permanente das Medidas Prontas de Segurança (recurso constitucional de exceção por meio do qual se suspendem determinadas garantias dos cidadãos).

SOFÍA. Te digo, não mais.

MANUEL. Não vou morrer hoje.

SOFÍA. Pelas dúvidas.

MANUEL. Onde tão?

SOFÍA. Quem?

MANUEL. As armas.

SOFÍA. No quarto.

MANUEL.Com Lis?

SOFÍA. Tá tudo bem.

MANUEL.Você a colocou no mesmo quarto.

SOFÍA. Você a ensinou a disparar?

MANUEL. Não.

SOFÍA. Então não tem problema.

MANUEL. Dorme?

SOFÍA. No carrinho.

MANUEL. Mefistófeles?

SOFÍA. O urso?

MANUEL. Sim.

SOFÍA. Com ela.

MANUEL. Você tirou as…?

SOFÍA. Claro.

MANUEL. Não tem que deixar ela brincar com isso.

SOFÍA. Por agora não.

MANUEL. Se acostumam.

SOFÍA. Sim. Mas ainda não.

MANUEL. Usaram nas Malvinas.

SOFÍA. Ouviu alguma coisa?

MANUEL. Os fuzis FMK-3.

SOFÍA. Vem de fora.

MANUEL. É irônico.

SOFÍA. Como conseguiram?

MANUEL. Não perguntei.

SOFÍA. Pergunto quando chegarem.

SOFÍA. Você que colocou Mefistófeles?

MANUEL. Não.

SOFÍA. Quem foi?

MANUEL. Ela.

SOFÍA. O ursinho?

MANUEL. Mefistófeles é macho.

SOFÍA. Mefistófeles é um ursinho de pelúcia. E Lis não fala.

MANUEL. Fala sim.

SOFÍA. Não.

MANUEL. Comigo ela fala.

SOFÍA. O que ela te disse?

MANUEL. Que mudemos o mundo antes que faça quinze ou vai dar muita bicuda nas nossas bundas.

SOFÍA. Aprendeu rápido.

MANUEL. Eu ensinei.

SOFÍA. Palavrão?

MANUEL. Palavras. Todas.

SOFÍA. Você lembra de ontem?

MANUEL. Onde deixei os cigarros?

SOFÍA. Na cozinha.

MANUEL. No chão?

SOFÍA. Na piscina.

MANUEL. Eu não fumei lá.

SOFÍA. Caminhamos horas.

MANUEL. Quando?

SOFÍA. Ontem.

MANUEL. Preciso fumar.

SOFÍA. Começou a chover.

MANUEL. Não tá chovendo.

SOFÍA. Rápido. O que é a virtude para os estoicos?

MANUEL. Zenão?

SOFÍA. Qualquer um.

MANUEL. Não fode.

SOFÍA. Os jovens são bons pra Matemática não pra Ética.

MANUEL. Aristóteles.

SOFÍA. Você lembra?

MANUEL. Não podia deixar de olhar pra vocâ nas aulas de Ética um. Sala Armin Schlaefrig[28].

SOFÍA. Nome de ator de películas de terror.

MANUEL. Como Béla Lugosi.

SOFÍA. Como Lon Chaney.

MANUEL. Esse era maquiador.

SOFÍA. Também atuava.

MANUEL põe "A limpiar el sucio" de Calle 13.

MANUEL. Dança?

SOFÍA. Agora?

MANUEL. Se não, quando?

SOFÍA. Posso te dar um beijo antes?

MANUEL. Não me oponho.

Se beijam sobre o sofá. MANUEL empurra com o pé a mesinha de centro cheia de armas.

[28] Armin Schlaefrig foi um docente de filologia clássica, grego e latim nascido na Áustria. Chegou à Montevidéu escapando do regime nazista. Uma sala da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación leva seu nome.

SOFÍA. Espera.

MANUEL. O que foi?

SOFÍA. *Tirando um revólver do meio das almofadas do sofá.* O que é isso?

MANUEL. É do Mateo. Dorme com ela.

SOFÍA. Pra quê?

MANUEL. Diz que é pra se proteger da anã do sonho.

SOFÍA. A o quê?

MANUEL. Uma fada filha da puta que vai de casa em casa furando os olhos das pessoas. E mete coisas no seu cu bem devagarzinho. E quando você acorda, se dá conta de que gostou e vira viado. Como a rainha Mab, mas um pouco mais filha da puta.

MANUEL e SOFÍA se olham. Sorriem.

SOFÍA. Mateo acredita nessas bobagens?

MANUEL. E em Papai Noel. E que o senhor que cobra o aluguel é um enviado do diabo.

SOFÍA. Às vezes me dá medo.

MANUEL. Papai Noel?

SOFÍA. Mateo.

MANUEL. Ah. A mim também.

10:19 am. Batem à porta.

MANUEL. Chegaram.

SOFÍA. Já?

MANUEL levanta os ombros.

10:19 am. Sala.

MATEO e ÉRICA entram discutindo. MATEO traz um carrinho de bebê com seu filho Gus nele.

MATEO. Não é inválido. Simplesmente não tem pernas.

ÉRICA. Dá no mesmo.

MATEO. Não, não é o mesmo. Inválido é quando tem pernas e não pode usar. Isso é outra coisa. *A MANUEL.* Não é?

MANUEL. De que merda você tá falando?

ÉRICA. Mateo diz que se você não tem as pernas não é inválido.

SOFÍA. E o que é, então?

MATEO. Não sei. Disforme, sei lá.

ÉRICA. Não, disforme é quando tem coisas que não teriam que estar aí. Como um terceiro olho, ou dois narizes. Ou asas. Ou algo assim.

MATEO. Bom, pode ter uma cadeira de rodas.

ÉRICA. Não me refiro a isso.

MATEO. A cadeira não teria que estar aí.

ÉRICA. Mas isso não te faz disforme.

MATEO. Por que não?

ÉRICA. Porque a cadeira é outra coisa.

MATEO. O quê?

ÉRICA. Um instrumento.

MATEO. Um instrumento?

ÉRICA. Uma máquina.

MATEO. Então é um andróide.

ÉRICA. Mais que disforme, sim.

MATEO. E solta raios pelos olhos, ou lê o pensamento da gente, ou arrota com gosto de kryptonita. É isso?

ÉRICA. Não, isso seria um mutante.

SOFÍA. Por que tão falando disso?

Pausa.

ÉRICA. Não sei.

MATEO. Não. Eu muito menos.

MANUEL. *Olhando o carrinho de Gus.* Isso é uma granada?

MATEO. Sim.

MATEO começa a tirar armas de grosso calibre de dentro do carrinho de Gus. Fuzis, escopetas, rifles, granadas. Coloca tudo sobre a mesinha de centro que já quase esburra de armamento pesado.

MANUEL. *Olhando o carrinho.* Ficou uma granada.

MATEO. Não. Essa é de pelúcia. *Olha-a.* Acho.

Pausa. Os quatro olham dentro do carrinho de Gus. Não estão seguros de que seja de pelúcia.

MANUEL. Dorme muito tranquilo.

MATEO. Não entende nada o pobre.

SOFÍA. Tá chorando?

ÉRICA. Tá dormindo.

SOFÍA. Pode fazer as duas coisas.

MANUEL. *A MATEO.* Já se deu conta de que não se parece com você?

MATEO. Já. Se parece com o tipo do supermercado. O que corta presunto. Mas posso viver com isso.

ÉRICA. Na rua encontramos con Sandino Núñez.

MANUEL. *A MATEO.* Me diz que você não matou Sandino Núñez.

MATEO. Não vou matar ninguém até terminar com isso.

ÉRICA. *A SOFÍA.* Me passa o telefone.

SOFÍA. Pra quê?

ÉRICA. Tem que avisar à imprensa.

SOFÍA passa o telefone à ÉRICA.

MATEO. Tô com fome.

ÉRICA disca um número.

SOFÍA. *A MATEO.* Olha na geladeira.

10:21 am. Cozinha.

MATEO procura comida na geladeira. Encontra algo. Come ali.

10:21 am. Sala.

SOFÍA. Vou ver a Lis.

10:21 am. Quarto de Lis.

SOFÍA olha o carrinho. Mexe em algo no interior. Muda algumas mantas do bebê.

10:21 am. Sala.

ÉRICA. *No telefone.* Alô, Televisión Nacional[29]*?*

MANUEL. Por que Televisión Nacional?

ÉRICA. *Tapando o telefone.* Me cai bem. *Destapa o telefone.* Só queria avisar que hoje ao meio día vai ter um atentado na Faculdade de Humanas. *Pausa*. Não, é sério. *Pausa*. Uns amigos e eu. *Pausa*. Sim, ao meio dia*. Pausa. Tapa o telefone. A MANUEL*. Pergunta se a gente pode mudar a hora.

MANUEL. Por?

ÉRICA. Que a essa hora tem o carro em Maroñas[30] e que não chegam.

MANUEL. Tá de sacanagem?

ÉRICA*. Destapa o telefone.* Não, senhora, parece que o da hora é impossível de mudar. *Pausa*. Não, amanhã não. *Pausa*. Porque amanhã não pode ser, senhora. *Pausa*. Deixa eu ver, espera. *Pausa. Tapa o telefone. A MANUEL*. Mudar pra amanhã não, né?

MANUEL. É sério isso?

ÉRICA. *Destapando o telefone.* Aqui tão me dizendo que é hoje, senhora. *Pausa*. Não, a gente não vai chamar nenhuma ambulância. *Pausa*. E não, muito menos a polícia, senhora. *Pausa*. Deixa eu ver, espera. *Tapa o telefone. A MANUEL.* Ela pergunta se pode chamar a polícia e as ambulâncias pra que não seja tão terrível.

MANUEL. A ideia é que seja terrível.

[29] TNU — Televisión Nacional de Uruguay é o canal estatal do país que iniciou sua transmissão em 1963.
[30] Bairro de Montevidéu localizado ao noroeste da cidade.

ÉRICA. *Destapando o telefone* A ideia é que seja terrível, senhora. A senhora viu, Al Qaeda, ETA, as FARC. Eles não avisam antes, senhora. Acho. *Tapa o telefone. A MANUEL.* Você tem certeza de que eles não avisam antes, né?

MANUEL. Érica.

ÉRICA. Era só pra checar.

MANUEL. Não, não avisam.

ÉRICA. Okey. *Destapa o telefone*. Não, não avisam senhora. Tá checado, não avisam.

MANUEL. Érica, você tá de sacanagem, né?

ÉRICA faz com as mãos um gesto de espera.

ÉRICA. *No telefone.* Bom, isso eu não tenho muito claro, senhora. Deixa eu ver, espera. *Tapa o telefone. A MANUEL.* Pergunta por que vamos fazer isso.

MANUEL levanta os ombros.

ÉRICA. *No telefone.* Olha, senhora, aqui tão fazendo um gesto como que não sabem muito bem por quê. *Pausa. Tapa o telefone. A MANUEL*. Diz que não tem sentido.

MANUEL. E que merda ela tem a ver com isso?

ÉRICA. *Destapando o telefone.* E que merda a senhora tem a ver com isso? Ahn? Depois a gente passa a vida dando explicações e pra quê? Ahn? Às vezes dá aquela vontade de fazer o que bate na telha. E vai e faz. E o quê? Tá mal? Ahn? *Pausa. Tapa o telefone. A MANUEL.* Diz que nesse caso sim, tá errado.

MANUEL. Não tá falando com ninguém, não é?

ÉRICA. *Baixando o telefone.* Mas é óbvio que não, idiota. *Ri*. Você acha que eu sei o telefone da Televisión Nacional de memória? O que você acha que eu sou? Uma espécie de *freakie* da comunicação que sabe os números de telefone de todos os meios de imprensa do país? Você acha que eu tenho cara de *freakie*?

MANUEL. Você é cruel.

ÉRICA. E eu desfruto cada segundo plenamente.

10:23 am. Sala.

MATEO volta da cozinha comendo algo.

MATEO. O que foi que eu perdi?

MANUEL. Acho que vou matar sua namorada.

MATEO. Comigo acontece o tempo todo. Mas não posso. Tá louca, mas é o amor da minha vida.

MANUEL. Tá me sacaneando.

MATEO. Vai se acostumando. Ela vai voltar a fazer.

10:23 am. Sala.

SOFÍA volta do quarto de Lis.

SOFÍA. As câmeras já tão?

MANUEL. Não tem câmeras.

SOFÍA. Por?

MANUEL. Pergunta à Eri.

ÉRICA. Liguei pra Televisión Nacional e não chegamos a um acordo.

MANUEL. *A ÉRICA.* Érica.

ÉRICA. Desculpa. Não posso parar. *A MATEO*. O que acontece comigo?

MATEO. *A ÉRICA.* É o amor. Vem, me dá um beijo.

ÉRICA e MATEO se beijam.

MANUEL. Me dão medo.

MATEO. *Ajoelhando-se no chão.* Perdão. *Estende os braços em cruz.* Me declaro culpado. Sou um romântico nascido no século errado. Acredito no amor e na revolução. E acredito nos sonhos. Ainda que esses sonhos sejam pesadelos recorrentes como os que tinha quando era criança onde meu pequeno pinto era atacado pelo meu próprio prepúcio uma e outra vez, e me despertavam chorando e chamava minha mãe. E minha mãe vinha e abaixava minhas calças e me mostrava meu pequeno prepúcio, e me dizia, viu como não aconteceu nada, menino? O prepúcio é seu amigo, Mateo. E eu a abraçava. E fazia as pazes com meu pequeno prepúcio e com meu pequeno pinto. E só depois podia dormir.

Pausa. Os três olham para MATEO.

ÉRICA. Teria preferido não escutar isso.

SOFÍA. Eu também.

MANUEL. E eu.

MATEO. Adoro contar essa história. Sempre caem.

SOFÍA. Era mentira?

MATEO. Quando você me viu falar sério?

MANUEL. Eu já te vi falar sério.

MATEO. Não, eu jamais falo sério.

10:25 am. Cozinha.

Toca a campainha do interfone.

ÉRICA. Eu vou.

10:25 am. Cozinha.

ÉRICA atende o interfone.

ÉRICA. Sim? *Pausa*. Um segundo.

10:25 am. Sala.

ÉRICA. É a polícia.

Silêncio.

MANUEL. É sério?

ÉRICA levanta as sobrancelhas. Não responde.

MANUEL. Se não for a polícia eu vou te encher de porrada.

10:26 am. Cozinha.

MANUEL atende o interfone. MATEO, ao seu lado, olha.

MANUEL. Olá? *Pausa. Suspira aliviado.* Oi, mãe. *A ÉRICA.* Eu vou te encher de porrada. *Volta ao interfone.* Não, não você, mãe. *Pausa*. Que não, que não é você que eu vou encher de porrada, mãe.

10:26 am. Sala.

Toca o telefone.

ÉRICA. Eu atendo.

SOFÍA. Nem pense nisso.

SOFÍA atende. ÉRICA a olha.

SOFÍA. Alô? *Pausa*. Sim, sou eu.

10:26 am. Cozinha / Sala.

MANUEL. Não, desculpa mãe, mas agora você não pode subir.

SOFÍA. Aonde?

MANUEL. Não, não deixei de te amar, mãe. Você pode deixar de dizer isso?

SOFÍA. Mas puta que pariu. Quem disse isso pra vocês?

MANUEL. Não, a Sofi não tem nada a ver.

SOFÍA. Mas muito menos os peruanos.

MANUEL. Sofi te ama, mãe.

SOFÍA. Eu não odeio eles. Que culpa eles têm?

MANUEL. Não chama ela de “escrota”, mãe.

SOFÍA. Isso aconteceu há cem anos. “Filhos da puta” por quê?

MANUEL. Porque ela não merece.

SOFÍA. São vocês que não merecem.

MANUEL. Nos vemos depois, mãe.

SOFÍA. Tá bem. Como queiram.

10:27 am. Cozinha / Sala.

SOFÍA e MANUEL desligam seus respectivos telefones.

SOFÍA. Problemas com o Chile.

ÉRICA. Com o país?

Pausa. SOFÍA a olha.

SOFIA. Sim, com o país.

ÉRICA. Ah.

MANUEL.*Voltando da cozinha.* O que aconteceu?

SOFÍA. Trocaram a universidade pelo estádio. Parece que hoje jogam Colo-Colo e Alianza Lima[31] e preferem colocar uma bomba ali e matar peruanos. Que de novo estão perto de uma guerra e que só falta um empurrãozinho. E no estádio mataram Víctor Jara[32], e que eles não esquecem.

MANUEL. Mas Jara foi morto por Pinochet, no Perú.

SOFÍA. Bom, você liga pra eles e explica!

Silêncio.

MATEO. E agora?

SOFIA. Estamos sozinhos.

Silêncio.

MANUEL. Mateo, seu filho se cagou todo.

MATEO. Por que tá dizendo isso?

MANUEL. Tem cheiro.

MATEO. É impossível.

MANUEL. Por que é impossível?

MATEO. Ainda não é a hora da caca.

MANUEL. Tem hora da caca?

[31] Equipes de futebol do Chile e do Peru, respectivamente.
[32] Víctor Lidio Jara (1932 – 1973). *Cantautor* chileno, membro do Partido Comunista. Assassinado no Estádio Nacional de Santiago, que hoje leva seu nome, poucos dias depois do golpe militar de Augusto Pinochet.

MATEO. Claro que tem hora da caca.

MANUEL. Gus caga com horário?

MATEO. Me deixa em paz!

MANUEL. Faz o cheiro desaparecer como um pai normal, caralho!

MATEO. Pode ter sido a Lis.

MANUEL. Lis tá no quarto.

MATEO. Os cheiros viajam pelo espaço.

MANUEL. Viajam da fralda da sua cria até a minha cara, Mateo.

MATEO. Bom, então aguenta!

MANUEL. Troca esse fedelho!

MATEO. Eu sou livre e não troco ninguém.

ÉRICA. *Apontando o carrinho de Gus.* Manuel tem razão, vem daqui.

MATEO. *A ÉRICA.* Fofoqueira.

SOFÍA. Tem fralda no nosso quarto.

MATEO. *A ÉRICA.* Linguaruda.

MANUEL. Mateo.

MATEO. *A ÉRICA.* Cagoeta.

MANUEL. Mateo.

ÉRICA. Deixa ele. Às vezes mete na cabeça que sou a filha de Amodio Pérez[33].

[33] Héctor Amodio Pérez foi dirigente do Movimento de Liberação Nacional-Tupamaros, acusado de colaborar com os militares que asseguraram sua liberação e considerado como um traidor dentro da

MANUEL. Você é?

ÉRICA olha MANUEL. Pausa.

MANUEL. Quê? Ninguém sabe onde tá.

MATEO. Todo o mundo sabe que é o Pato Celeste[34].

SOFÍA. Quem?

MATEO. Amodio Pérez.

MANUEL. Do que você tá falando?

SOFÍA. Tá dizendo que Amodio Pérez é o Pato Celeste?

MATEO. Perdi a noção?

SOFÍA. Não pode dizer tudo o que te vem à cabeça, retardado.

ÉRICA. Se diz "especial".

MANUEL. *Por Gus.* Mateo, ou você troca ou eu vomito.

MATEO. *A MANUEL.* Você é uma menininha. *A ÉRICA.* Vem. Me ajuda. A última vez que tentei trocar quase lhe amputo as pernas. *Indo até o quarto de Manuel e Sofía. A Gus.* Vamos ver como é que tá essa caquinha, fedelho.

10:30 am. Quarto de Mateo e Sofía.

MATEO e ÉRICA trocam as fraldas de Gus.

10:30 am. Sala.

MANUEL e SOFÍA ficam sozinhos.

MANUEL. Não comemos nada.

organização. Seu destino foi desconhecido até metade de 2013, momento em que reaparece por meio de cartas enviadas supostamente da Espanha a distintos meios de comunicação.

[34] Mascote da seleção uruguaia de futebol.

SOFÍA. Que horas são?

MANUEL. Dez e meia.

Silêncio.

MANUEL. É estúpido, não?

SOFÍA. Mateo?

MANUEL. Tudo.

SOFÍA. Ah.

MANUEL. É?

SOFÍA. Quê?

MANUEL. Estúpido.

SOFÍA. Sim.

MANUEL. Assim começa uma revolução?

SOFÍA. É sua primeira vez?

MANUEL. A sua não?

SOFÍA. Tive na Líbia.

MANUEL. Com Kadafi?

SOFÍA. Com Mubarak.

MANUEL. Mubarak é egípcio.

SOFÍA. Também lutei no Cairo.

MANUEL sorri.

MANUEL. E na Síria.

SOFÍA. Óbvio.

MANUEL. E sobreviveu.

SOFÍA. Tô aqui, não tô?

MANUEL. Lis?

SOFÍA. Nasceu depois.

MANUEL. Não, quero dizer como tá.

SOFÍA. Ah. Como sempre.

MANUEL. Chora?

SOFÍA. Não.

MANUEL. Sabiam que tava grávida?

SOFÍA. Quem?

MANUEL. Os sírios, os egípcios, os libaneses.

SOFÍA. Os da Líbia não são libaneses. São líbios.

MANUEL. Sabiam?

SOFÍA. Claro.

MANUEL sorri.

MANUEL. Sabiam que eu era o pai?

SOFÍA. Disse pra eles que era Ban Ki-moon[35].

MANUEL. O da ONU?

SOFÍA. Sim.

MANUEL. Ban Ki-moon é gay.

[35] Ban Ki-moon (1944). Secretário Geral da Organização das Nações Unidas desde 2007.

SOFÍA. Tem filhos.

MANUEL. E?

SOFÍA. Os coreanos podem ser gays?

MANUEL. Todos os asiáticos são gays. Você já viu como eles andam?

SOFÍA. Que seja. Disse que ele era o pai.

MANUEL. E acreditaram?

SOFÍA. Claro.

MANUEL. E você tirou uma teta pra fora e caminhou diante de todos como *A liberdade guiando o povo* de Delacroix.

SOFÍA sorri.

SOFÍA. Como uma amazona.

MANUEL. Essas não mostram. E ainda falta uma teta.

SOFÍA. Porque mostraram no meio da guerra. Com a Libertade de Delacroix aconteceu o mesmo cinco minutos depois de ter sido pintada. É o que acontece quando você fica pelado e tem balaços por todas as partes. Você perde partes do corpo.

Silêncio.

MANUEL. Sempre quis ter um filho.

SOFÍA. Sério?

MANUEL. Não.

Silêncio.

MANUEL. Dá pra perceber?

SOFÍA. Um pouco.

MANUEL. Me dá um beijo?

SOFÍA. Agora?

MANUEL. Por que não?

SOFÍA. Se você pede permissão não tem graça.

MANUEL. Não tô pedindo permissão.

SOFÍA. Se você pergunta é porque…

MANUEL a interrompe com um beijo.

MANUEL. Viu? Não tava pedindo permissão.

10:33 am. Sala.

MATEO e ÉRICA voltam depois de trocar Gus.

ÉRICA. Tá decidido. Quando eu morrer vou reencarnar no Che Guevara.

Os três a olham.

SOFÍA. O Che Guevara tá morto.

ÉRICA. E?

SOFÍA. Você não pode reencarnar em alguém que tá morto.

ÉRICA. Por?

SOFÍA. Porque tá morto.

ÉRICA. Quem disse?

SOFÍA. Quem disse o quê?

ÉRICA. Quem disse o que você disse?

Pausa.

SOFÍA. Ahn?

MATEO. Eu vou reencarnar em Sandino Núñez.

MANUEL. Que merda você tem com Sandino Núñez?

MATEO. Não grita comigo!

MANUEL. Eu não gritei.

SOFÍA. Bom, chega.

MANUEL. Eu não gritei com ele!

SOFÍA. Por que estamos falando disso?

ÉRICA. Eu gostaria de saber o que pensaria o Che do que vamos fazer.

MANUEL. O Che tá morto.

ÉRICA. Que merda a Bolívia, né?

MATEO. Serve o cantor do Calle 13? Não tenho o número mas a gente pode conseguir.

MANUEL. O do Calle 13 não é o Che.

MATEO. Dá uns aninhos.

ÉRICA. *A MANUEL.* Traz uma taça.

MANUEL. Pra quê?

ÉRICA. Vira, coloca um dedo em cima e vai ter linha direta com os mortos.

MANUEL. Tá me sacaneando de novo.

ÉRICA levanta os ombros.

MATEO. Ou podemos falar com o espírito de Fidel Castro.

SOFÍA. Fidel Castro tá vivo.

MATEO. *Duvidando*. Mmm.

ÉRICA. Vai, traz uma taça.

MANUEL. Não vou trazer uma taça.

ÉRICA. Vai, traz uma taça.

MANUEL. Me deixa em paz.

ÉRICA. Vai que eu morro hoje.

MANUEL. E?

ÉRICA. Não quero morrer sem me despedir da minha mãe.

MANUEL. Pra isso não precisa de nenhuma taça. Liga pra ela.

ÉRICA. Minha mãe tá morta.

MANUEL. E se você morrer vão tá juntas em pouco tempo, então não fode.

MATEO. Sua mãe não tá morta.

ÉRICA. Quem é o fofoqueiro agora?

SOFÍA. *A MANUEL.* Traz a porra da taça pra que fale com o viado do Che, caralho!

ÉRICA. Você chamou o Che de viado?

SOFÍA. Quer a taça ou não?

ÉRICA. Não chama o Che de viado.

SOFÍA. Na minha casa eu chamo de “viado” quem eu tiver vontade.

MATEO. *A SOFÍA.* Me chama de “viado”.

SOFÍA. Viado.

MATEO. *A ÉRICA.* Se atreveu, sem mais.

ÉRICA. Não deixa ela te chamar de “viado”.

MATEO. Eu não deixo me chamarem de “viado”.

ÉRICA. Ela acabou de chamar.

MATEO. É diferente.

ÉRICA. E você não faz nada?

MATEO. Não.

ÉRICA. E se eu te chamo de viado?

MATEO. Você não vai fazer isso.

ÉRICA. Viado.

MATEO bate em ÉRICA com o punho. Um golpe seco. Silêncio.

MANUEL. Que que você tá fazendo?

SOFÍA. Érica, tá bem?

ÉRICA. Ha. Voltaram a cair.

ÉRICA bate sua palma com a de MATEO.

MATEO. É tão fácil.

SOFÍA. Era sacanagem?

MATEO*. Sorrindo.* Sim, claro.

SOFÍA. *A ÉRICA.* Mas te bateu de verdade.

ÉRICA. E?

SOFÍA. Se te bate de verdade não é brincadeira.

MATEO. Sim, como não?

MANUEL. Não.

MATEO. Não?

SOFÍA. Não, retardado.

ÉRICA. *A SOFÍA.* Lembra, “especial”.

MATEO. Eu decido quando é uma brincadeira e quando não.

ÉRICA. E nesse caso estamos de acordo.

MATEO. Pra sacanear vocês.

MANUEL. Não entendo.

MATEO. Se a gente se bate estando de acordo não é delito.

MANUEL. O que é?

ÉRICA. Sadomasoquismo.

MATEO. Por exemplo.

ÉRICA. Mesmo que seja de verdade.

MANUEL. *À ÉRICA.* Érica, você tá sangrando.

ÉRICA. *Com um fio de sangue no nariz.* E?

MATEO. É sangue, não o código penal.

ÉRICA. Dentro tem mais.

MATEO. Como a baba.

ÉRICA. Sangue, baba.

MATEO. Dá na mesma.

ÉRICA. A gente faz todo o tempo.

MATEO. Eu bato nela. Ela bate em mim.

ÉRICA. E depois rimos.

MATEO. E fazemos amor.

ÉRICA. Às vezes.

MATEO. Outras vezes tô cansado.

SOFÍA. Vocês estão mal.

MANUEL. Muito mal.

ÉRICA. E o quê? Os dementes e os estúpidos não vão pra cadeia.

MATEO. Alguma vez você viu um *down* preso? Não. E por que isso?

ÉRICA. Porque os *downs* não são assassinos.

MATEO. São *downs*. E ponto.

MANUEL. E como funciona isso pra vocês?

SOFÍA. Deixa eles, Manuel.

MANUEL. Não, é que não entendo.

MATEO. A gente pode atuar.

MANUEL. Ou seja, que depois de matar pessoas essa tarde vocês vão se passar por *downs*.

MATEO. Aham. *A ÉRICA.* Vai, mostra.

MANUEL. Não precisa.

SOFÍA. *A MANUEL.* Traz a merda do copo. Já.

MATEO. Como queiram. Mas nem a Sean Penn sai tão bem.

ÉRICA. *A MATEO.* Brigada.

MATEO. *A ÉRICA.* Você nasceu com isso, bebê.

10:38 am. Cozinha.

MANUEL procura um copo.

10:38 am. Sala.

MATEO desocupa a mesinha. ÉRICA recorta os papéis, em um anota "sim", e no outro "não". Coloca sobre a mesa.

MATEO. *A SOFÍA.* Coloca música.

ÉRICA. Isso, ambienta, ambienta.

SOFÍA. O que eu coloco?

MATEO. Deixa comigo.

MATEO vai até o equipamento de áudio e coloca "La bala" de Calle 13.

10:39 am. Sala.

MANUEL volta da cozinha trazendo um copo de plástico vermelho.

ÉRICA. *Apontando o copo.* E isso?

MANUEL. Não tem taças. E eu achei que o vermelho ia ajudar.

SOFÍA. *Olhando algum relógio.* A gente não tem muito tempo.

Os quatro se colocam ao redor da mesa. Deixam o copo de plástico vermelho no centro. Os papéis que ÉRICA acaba de escrever, em duas pontas opostas.

MATEO. E agora?

ÉRICA. Colocamos um dedo em cima da taça.

SOFÍA. Copo.

ÉRICA. Copo. E fazemos perguntas.

MANUEL. Mais nada?

ÉRICA. Ou posso dançar pelada uivando pra lua. O que que você tem?

MANUEL.Tava pensando em…

ÉRICA. Não seja imbecil, quer?

MANUEL. Parece estúpido.

SOFÍA. Manuel.

ÉRICA. Pra mim pareceu estúpida a ideia das máscaras e mesmo assim eu fiz.

MANUEL. O lance das máscaras foi ideia do Mateo.

ÉRICA. Não, não foi.

MANUEL. Sim, foi.

ÉRICA. *A MATEO.* Foi?

MATEO. Sim.

ÉRICA. Sim?

MATEO. Sim, foi.

ÉRICA. Ah. *A MANUEL.* E?

MANUEL. E o quê?

ÉRICA. Ahn?

SOFÍA. Chega.

Pausa.

MATEO. *À ÉRICA.* Por que você não gostou da minha ideia?

ÉRICA. Eu queria ser Wakko.

MANUEL. Então o quê? *Apontando o copo.* Colocamos um dedo em cima?

ÉRICA. Sim.

Os quatro colocam um dedo em cima do copo.

MANUEL. E você acha que assim a gente vai falar com Che Guevara.

ÉRICA. *Sacaneando*. E você acha que assim a gente vai falar com Che Guevara.

SOFÍA. *A MATEO.* Não, o médio não.

MATEO. Por?

SOFÍA. É como se você tivesse mandando ele tomar no cu.

MATEO. Ah, desculpa.

MATEO troca o dedo.

ÉRICA. Façam silêncio.

Silêncio.

ÉRICA. *Ao teto.* Querido Che.

MANUEL. Querido?

Olham-no.

MANUEL. O que é isso, um diário íntimo?

MATEO. “Querido”, eu gosto.

ÉRICA. “Companheiro” me pareceu hipócrita. E “camarada”, um pouco russo.

MATEO. *À ÉRICA.* Continua.

ÉRICA. *Ao teto.* Che.

MATEO. "Amigo".

ÉRICA. *Ao teto.* Amigo Che.

SOFÍA. "Amigo Che"? O que que a gente é, uma publicidade de cerveja?

ÉRICA. *Ao teto.* Che.

MANUEL. Sem nada.

ÉRICA. *Ao teto.* Che. Sem nada. Che. Viemos pra falar contigo, oh.

MATEO. Não viemos pra falar com ele.

ÉRICA. O que isso tem a ver?

MATEO. Também não precisa mentir.

O copo se move.

ÉRICA. Tá aqui. Eu sinto. Tá aqui.

MANUEL. Como você sabe que é o Che e não Stalin, por exemplo? Porque não é o mesmo.

MATEO. *A MANUEL.* Deixa ela terminar.

ÉRICA. *Ao teto.* É você, oh, ícone da revolução latino-americana?

SOFÍA. *Interrompendo.* Por que você olha pro teto? *A MANUEL.* Por que olha pro teto?

MANUEL. Tá na cuca.

O copo se move até a cartela que diz "sim".

ÉRICA. Tá falando.

MANUEL. Érica, você tá mexendo a taça.

SOFÍA. O copo.

MANUEL. O copo.

ÉRICA. Eu não tô mexendo merda nenhuma!

MATEO. Não posso acreditar. Tô falando com o Che.

O copo se move até a cartela que diz "sim".

ÉRICA. Viu? Não fui eu. *Ao teto.* Eh… A gente vai te fazendo umas perguntas, sim?

SOFÍA. Por exemplo?

MATEO. Não sei.

ÉRICA. Só podemos fazer três perguntas.

MANUEL. Isso é com o gênio da lâmpada, imbecil.

ÉRICA. Ah, certo.

MATEO. Pra que time você torce?

SOFÍA. Você tá falando com o Che e pergunta pra que time ele torce?

MATEO. Tô nervoso!

SOFÍA. Não grita comigo!

ÉRICA. Não tirem o dedo do copo!

MATEO. *Ao teto.* Você gosta de Calle 13?

O copo se move até a cartela que diz "não".

ÉRICA. Disse que não.

MATEO. *Levantando da mesa.* Esse jogo é uma merda.

ÉRICA. Mateo, volta pra cá.

MATEO. Mas quem ele pensa que é?

SOFÍA. O Che Guevara.

MATEO. Calle 13 é América Latina, titio.

SOFÍA. Calle 13 é de Porto Rico.

MATEO. E?

SOFÍA. Tecnicamente são ianques.

MATEO. Cuidado com o que você fala.

SOFÍA. Não me ameace.

MATEO. *Ao teto.* E só pra que saiba, você, Che Guevara, depois da sua morte teve ditaduras. Muitas. Terríveis.

MANUEL. Mateo.

MATEO. *Ao teto.* E ao voltar à democracia tivemos um mix obsceno de leis de caducidade e neoliberalismo que nos fudeu a vida[36].

ÉRICA. O copo, Mateo. Você tirou o dedo do copo.

MATEO. *Ao teto.* E o açúcar já não é a primeira fonte de renda de Cuba. É o turismo. Chupa essa.

ÉRICA. O dedo, Mateo.

MATEO. *Ao teto.* E os revolucionários já não usam fuzis. Agora tem microfones. E cantam reggaetón. E Rosario Central teve por três anos na segunda divisão[37]. Otário!

[36] A Lei de Caducidade da Pretensão Punitiva do Estado foi aprovada em 1986, um ano depois de concluído o governo de fato, e assegurou a impunidade para os responsáveis dos abusos cometidos durante o regime militar. A lei se mantém vigente até a data.

[37] A cidade de Rosario, Argentina, que foi o lugar de nascimento de Ernesto "Che" Guevara, conta com dois times de futebol: Rosario Central e Newell's Old Boys. O primeiro, com o qual Che simpatizava, perde a categoria em 2010 se mantendo na Segunda Divisão (Divisional Primera B Nacional) até 2013, ano em que garante novamente a ascensão.

ÉRICA. O dedo, Mateo!

MATEO. Mete em você o dedo no cu!

Silêncio.

ÉRICA. Meto em mim o seu dedo no cu?

MATEO. Não tem sentido, né?

ÉRICA nega com a cabeça.

MANUEL. Tem certeza de que o Che não era de Newell's?

SOFÍA. Mateo, volta e coloca o dedo em cima da merda do copo.

MATEO. Desculpa.

SOFÍA. Não peça desculpa. Acontece com todo mundo.

MATEO. Como ele não gosta de Calle 13?

ÉRICA levanta os ombros.

SOFÍA. Tenta com a "Internacional".

MATEO. Você quer que eu cante a "Internacional"?

MANUEL. Por que não?

MATEO. Não lembro a letra.

SOFÍA. Eu te ajudo.

MANUEL. Mas você tem que cantar ao contrário e em castelhano.

MATEO. Não entendo.

SOFÍA. Como o disco da Xuxa[38].

[38] Maria da Graça "Xuxa" Meneghel (1963) é uma cantora, atriz e apresentadora de televisão brasileira. Conduziu vários programas de televisão para crianças nos anos 80 e 90.

MANUEL. Se você escuta ao contrário tem uma mensagem do diabo.

MATEO. E você acha que se cantar a "Internacional" ao contrário vai ter uma mensagem do diabo?

SOFÍA. Do diabo não, idiota.

MANUEL. Do Che.

SOFÍA. Todo mundo sabe.

O copo se move até a cartela que diz "sim".

ÉRICA. O copo diz que sim.

MANUEL. Viu?

MATEO olha pra ÉRICA.

ÉRICA. O quê? Essa vez não fui eu.

SOFÍA. *A MATEO.* Anota. "Arriba los pobres del mundo".

MATEO volta a olhar pra ÉRICA.

ÉRICA. Você vai, eu mantenho.

ÉRICA mantém seu dedo no copo vermelho. Os outros tiram.

MATEO. Arriba los pobres del mundo. *Escreve em alguma folha e lê.* Odnum led serbop sol abirra.

ÉRICA. Sol abirra?

MANUEL. Uma variante de "playa y cerveza". Evidentemente.

SOFÍA. En pie los esclavos sin pan.

MATEO. Nap nis sovalcse sol eip ne.

SOFÍA. Alcémonos todos al grito.

MATEO. Otirg sodot sonomecla.

SOFÍA. ¡Viva la Internacional!

MATEO. Lanoicanretni al aviv.

SOFÍA. Al aviv?

MATEO. Sim, al aviv.

MANUEL. Isso é árabe.

SOFÍA. Então é uma mensagem de Alá?

ÉRICA. Marx era muçulmano?

MATEO. Marx não compôs a “Internacional”.

MANUEL. Ou de Bin Laden.

SOFÍA. E “lanoicanretni” seria “cuidado con as torres”.

MANUEL sorri. Silêncio.

MANUEL. Podíamos ficar jogando essa bobagem durante horas.

SOFÍA. De quem foi a ideia?

MATEO. A de falar com o Che?

MATEO / ÉRICA. Foi minha.

ÉRICA. Ei.

MATEO. Era isso ou mímica.

ÉRICA. E o valor simbólico hipotético de falar com o Che não teria comparação.

MATEO. Imagina as manchetes: “falam com o espírito do Che Guevara e bombardeiam faculdade”.

ÉRICA. “Fogem em fusca branco que denominam El Granma”.

MATEO. Eu gostei da coisa do copo vermelho.

MANUEL. Tive bem, não?

Os quatro sorriem. Pausa.

SOFÍA. Chegou a hora.

MANUEL. Tragam o Gus. Eu vou buscar a Lis.

MATEO. *Ao teto.* Che, o de agora… não foi de verdade. *À ÉRICA.* Pelas dúvidas. Nunca se sabe.

10:44 am. Quarto de Lis.

MANUEL e SOFÍA preparam Lis.

MANUEL. Você lembra de “Os fantasmas se divertem”?

SOFÍA. O filme de Tim Burton?

MANUEL. Aquele que se você chamasse três vezes aparecia.

SOFÍA. Sim.

MANUEL. Alguma vez pensei que se você dissesse três vezes seguidas “América Latina” Bolívar aparecia.

SOFÍA. E?

MANUEL. Não, nunca apareceu. Uma vez fiz e apareceu Chávez[39] na TV. Mas acho que não é o mesmo.

10:44 am. Quarto de Manuel e Sofía.

MATEO e ÉRICA preparam Gus.

[39] Hugo Rafael Chávez Frías (1954 – 2013). Presidente da Venezuela de 1999 até o ano de sua morte.

ÉRICA. *Aos outros.* Mateo pensa que os Reis Magos são o Artigas.

MATEO. Tenho argumentos.

ÉRICA. E todo seis de janeiro fica esperando por ele acordado.

MATEO. Um dia vai aparecer.

ÉRICA. Montado em uma rena?

MATEO. Esse é Papai Noel.

ÉRICA. Quem?

MATEO. O da rena.

ÉRICA. Ahn?

MATEO. Me deixa em paz.

10:45 am. Sala.

Voltam os quatro com Lis e Gus em seus carrinhos.

Olham os bebês em silêncio.

ÉRICA. São muito adoráveis.

Silêncio.

MATEO*. Apontando um revólver pra Gus.* Passa todo seus dinhero, bolsa de caca.

ÉRICA. Mateo, deixa isso!

MATEO. É seu filho? É seu filho, caralho? Não, não é seu filho. Então me deixa ameaçá-lo de morte em paz. *MATEO pega uma granada.* É uma merda de jogo, caralho. *Tira a trava de segurança e a arremessa dentro do carrinho de Gus.* Pro chão!

ÉRICA. Mateo!

MATEO. *Rindo.* É de brinquedo, idiotas. *A Gus.* Como ele se diverte com o pai, ahn, bolsa de caca?

MANUEL. Mateo, sai daqui.

MATEO. *Brincando.* Bum! Ah, tripas de bebê por todas as partes! Ah, tirem de mim, tirem de mim!

Ninguém ri.

SOFÍA. Sério.

ÉRICA. *Olhando dentro do carrinho de Gus.* Olha, bateu no olhinho dele.

MATEO. *A MANUEL.* Você tem álcool?

MANUEL. Pro Gus?

MATEO. Pra mim.

MANUEL. Na cozinha.

10:46 am. Cozinha.

MATEO encontra uma garrafa de álcool e toma.

10:46 am. Sala.

SOFÍA. *Olhando os carrinhos de bebê. A MATEO.* Você fala com eles?

MANUEL. Quer falar você?

ÉRICA. São bebês, mesmo assim não entendem nada.

MANUEL e SOFÍA a olham.

MANUEL. *Aos bebês.* Fazemos por vocês, sabem? As revoluções não começam matando gente estúpida, mas aos outros, que nem sequer são

muitos. Convencer aos demais é fácil, basta oferecer menos impostos e pronto. Não é um argumento forte? Não. Tá bem. Mas pelo menos vai chamar a atenção de alguém. E se não serve pra mudar o mundo, vai servir pra que depois disso tenha que ser mudado. Um país onde acontece algo assim é um país estúpido. E quando aparecer a primeira manchete do estilo "essa sociedade está doente" as pessoas vão dizer, "ei, sim, até hoje pensei que a felicidade era comprar um plasma, demônios, se sigo assim vou acabar fudido como esses moleques de merda que acabam de balear a uma faculdade inteira!" Não é isso o que queremos? Um bom argumento contra a existência de vida inteligente no Uruguai? E mais além também, merda. Em todo o cone sul, pra não dizer no mundo. Depois disso vai chegar o novo homem. A revolução. *Coça os genitais.* No fundo tudo é pela revolução. *Coça os genitais um pouco mais.*

ÉRICA. Você tá coçando o saco?

MANUEL. Quê? Não.

ÉRICA. Você tá coçando o saco na frente dos bebês?

MANUEL. Não tô coçando nada, Eri.

ÉRICA. Eu tô te vendo, você tá coçando o saco.

MANUEL. Pinica. O que você quer que eu faça?

ÉRICA. Aguenta. Ou toma banho com mais frequência. Não coça o saco na frente dos bebês. As pessoas vão presas por isso.

SOFÍA. Vocês odem não gritar?

ÉRICA. Os bebês não escutam.

SOFÍA. Achei que eles estavam se mexendo.

MANUEL. Não, não estavam. *À ÉRICA.* Eles não reparam que eu tô coçando.

ÉRICA. Mas eu reparo.

MANUEL. E?

ÉRICA. E, o quê?

MANUEL. Ahn?

10:48 am. Sala.

MATEO volta da cozinha.

MATEO. O suicídio coletivo não é uma alternativa, né?

MANUEL. De que caralho você tá falando?

MATEO. Pensava na filosofia estoica.

SOFÍA. E?

MATEO. E tá, não muito mais. Cheguei até aqui com o raciocínio.

ÉRICA. Eu não quero morrer.

MANUEL. Ninguém quer morrer.

Silêncio.

SOFÍA. Mas ninguém quer viver assim.

Silêncio.

SOFÍA. Vocês têm que ir.

MATEO. E vocês?

MANUEL. Em uns minutos.

ÉRICA. Eu quero ir morar no campo.

SOFÍA. Eu também.

ÉRICA. Amo vocês.

MATEO. E as armas?

MANUEL. Vocês levam algumas.

MATEO. Você tem onde colocar?

MANUEL. Tem bolsas de náilon na cozinha.

MATEO. Você quer que eu leve as armas em bolsas de náilon?

10:49 am. Cozinha.

MANUEL pega algumas bolsas de náilon.

MANUEL. É perfeito. Vão pensar que tá vindo do supermercado.

10:49 am. Sala.

MANUEL volta. Entre eles todos colocam algumas armas dentro das bolsas.

SOFÍA. Vão no Fusca?

ÉRICA. No El Granma?

SOFÍA. Esse.

MATEO. Sim.

ÉRICA. Os bebês?

SOFÍA. Ficam aqui.

MATEO. Coloca música pra eles.

MANUEL. Calle 13?

MATEO. O que mais.

Terminam de colocar as armas nas bolsas de náilon.

ÉRICA. *Levando alguma bolsa na mão.* Isso não é elegante.

MANUEL. O mundo não é. E a gente é o mundo.

Se olham. Se despedem. MATEO e MANUEL se abraçam.

MANUEL. *A MATEO*. Você é um doente mas eu gosto de você do mesmo jeito.

MATEO. *A MANUEL.* E eu de você, mas gosto mais da sua mulher.

MANUEL. Sai daqui antes que eu meta uma bicuda nessa sua bunda.

MATEO. Nos vemos no outro mundo.

ÉRICA. Os bebês ficam sozinhos?

SOFÍA. Daqui a pouco vão vir buscá-los.

ÉRICA. Tá bem.

MATEO. *À ÉRICA.* Vamos?

10:51 am. Sala.

MATEO e ÉRICA saem com as bolsas carregadas de armas. MANUEL e SOFÍA ficam sozinhos. Silêncio.

SOFÍA. Nunca quis ficar velhinha. Primeiro deixa de usar rodinhas na bicicleta e depois já tá tendo filhos.

MANUEL. Posso te dizer uma coisa?

SOFÍA. O quê?

MANUEL. Nunca aprendi a andar de bicicleta.

SOFÍA. Tá de sacanagem.

MANUEL. Não. Nunca.

SOFÍA. Seus pais não te ensinaram?

MANUEL. Estavam ocupados fazendo a revolução.

SOFÍA. Sério?

MANUEL. Não.

Silêncio.

MANUEL. Nunca pensou que foi por você? Que se você nunca tivesse nascido eles poderiam ter mudado o mundo?

SOFÍA. Você acha que a gente tirou o tempo deles?

MANUEL. Algo assim.

SOFÍA. Não.

MANUEL. É estúpido, não?

SOFÍA. Pensar isso?

MANUEL. Sim.

SOFÍA. Sim, é estúpido.

MANUEL. Sim, imaginei. E ainda assim…

SOFÍA. O quê?

MANUEL. Nada. Isso.

Silêncio.

SOFÍA. Que merda a gente tá fazendo?

MANUEL. Não tenho a menor ideia. Você tem medo?

SOFÍA. Sempre tenho medo.

MANUEL. Tá bem ter medo.

SOFÍA. Não tem sentido.

MANUEL. O quê?

SOFÍA. Tudo. Nada.

MANUEL. Não. E?

SOFÍA. O mundo é estúpido e nós somos o mundo.

MANUEL. Agora cabe a eles mudarem tudo. Depois disso deixamos tudo mais fácil.

Silêncio. Olham os carrinhos.

SOFÍA. Coloca música pra eles. Eu ligo a TV.

MANUEL. Mefistófeles?

SOFÍA. O urso?

MANUEL consente com a cabeça.

SOFÍA. No carrinho.

SOFÍA liga a televisão. MANUEL coloca o tema "Vamo' a portarnos mal" de Calle 13.

MANUEL. As armas.

Guardam algumas armas na roupa.

MANUEL. Me dá um beijo.

SOFÍA. E o que você me dá em troca?

MANUEL. Em troca te dou um beijo.

SOFÍA sorri. Se beijam. Olham os bebês.

SOFÍA. Tão dormindo. Com o que devem estar sonhando?

MANUEL levanta os ombros.

SOFÍA. Vamos?

MANUEL sobe o volume da música.

10:53 am. Sala.

MANUEL e SOFÍA saem.

Os bebês ficam sozinhos, escutando a canção, uns minutos. Então algo muda na tela da televisão. A transmissão é interrompida por um flash informativo ao vivo desde a Faculdade de Humanas. ÉRICA e MATEO aparecem na imagem. Estão disparando. Os estudantes correm. Gritam. O jornalista que cobre a notícia fala sem entender. A imagens se tornam desalinhadas, difusas. Caem alguns feridos. Alguns corpos. Sangue. O jornalista segue falando. O cinegrafista segue mostrando tudo.

10:56 am. Sala.

O cano de uma escopeta começa a surgir de dentro do carrinho de Lis. Aponta ao carrinho de Gus. Um braço de bebê segura a arma. Aperta o gatilho. Uma cartela de "BANG" sai do cano. Segue tocando "Vamo' a portarnos mal" de Calle 13.

10:57 am. Apagão.

Montevidéu, maio de 2012.

Santiago Sanguinetti (1985). Ator, diretor, dramaturgo e professor uruguaio. Formado na *Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático de Montevideo* e no *Instituto de Profesores Artigas* com especialidade em Literatura. Recebeu o *Premio Nacional de Literatura,* o *Premio Onetti de la Intendencia de Montevideo,* o *Premio Florencio* de melhor Texto de Autor Nacional e o *Premio Molière* da Embaixada da França. Suas obras foram encenadas no Uruguai, Argentina, Brasil, Colômbia, México, Estados Unidos, Espanha, Inglaterra e França. Recentemente escreveu e dirigiu o projeto "Trilogia da Revolução",

composto pelas obras *Argumento contra a existência de vida inteligente no Cone Sul* (2013), *Sobre a teoria do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe* (2014) e *Breve apologia do caos por excesso de testosterona nas ruas de Manhattan* (2014).

Diego de Angeli é formado em cinema pela PUC-Rio e em teatro pela CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), integrante da Pangeia cia.deteatro, atua também como roteirista, dramaturgo, tradutor e diretor. Foi curador da programação do teatro da Sede das Cias entre 2013 e 2014. Atualmente é curador do #1MOL — Sede de Portas Abertas. Reside em Buenos Aires, onde é mestrando em dramaturgia na Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Link no site da revista Questão de Crítica:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/argumento-contra-a-existencia/

Fale conosco :: contato@questaodecritica.com.br