**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

IGOR DE ALMEIDA SILVA

**A vertigem das máscaras:
a metateatralidade na Companhia Teatro de Seraphim**

**São Paulo
2014**

IGOR DE ALMEIDA SILVA

**A vertigem das máscaras:
a metateatralidade na Companhia Teatro de Seraphim**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes

**Área de Concentração:
Pedagogia do Teatro**

**Orientadora: Prof^ª Dr^a
Ingrid Dormien Koudela**

**São Paulo
2014**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Igor de Almeida
A vertigem das máscaras: a metateatralidade na Companhia
Teatro de Seraphim / Igor de Almeida Silva. -- São Paulo:
I. A. Silva, 2014.
194 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Ingrid Dormien Koudela
Bibliografia

1. Metateatralidade 2. Teatro Brasileiro 3. Companhia
Teatro de Seraphim 4. Antonio Cadengue I. Koudela, Ingrid
Dormien II. Título.

CDD 21.ed. - 792

SILVA, Igor de Almeida Silva. **A vertigem das máscaras:** a metateatralidade na Companhia Teatro de Seraphim. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Francisco de Souza Sayão
e
Maria Claudete de Souza Oliveira
in memoriam

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não teria chegado a bom termo sem a colaboração de algumas pessoas/instituições, ao longo deste trajeto:

Expresso toda a gratidão à Prof^a Dr^a Ingrid Dormien Koudela, pela orientação e apoio incondicionais enquanto orientando neste curso de doutorado que, sem dúvida, muito estimularam o meu desejo de querer saber sempre mais e a vontade constante de aprimoramento; agradeço sua dedicação e paciência, sua preciosa interlocução e seu empenho exigente.

Agradeço aos professores e professoras da pós-graduação da USP com os/as quais tive a oportunidade de crescimento intelectual e pessoal, especialmente Ingrid Dormien Koudela, João Roberto Faria, Béatrice Picon-Vallin e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

Também agradeço aos colegas de pós-graduação pelas discussões e experiências compartilhadas, particularmente aos amigos, “parceiros”, “irmãos de pós” e “parentes” Leonel Martins Carneiro (e Hanna, Sofia e Catarina), Maritza Farías Cerpa, Miguel Murúa Lamas, Heloise Vidor Baurich, Ana Júlia Marko, Fábio Medeiros, Paola Lopes Zamariola, Paulina Caon, Verônica Veloso e Humberto Issao.

Aos funcionários e funcionárias da pós-graduação pela agradável presteza e facilidades nos trâmites burocráticos universitários, especialmente às secretárias da pós-graduação em Artes Cênicas, Tânia Delonero e Andreia Zaik.

Às Professoras Dr^a Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Dr^a Sílvia Fernandes Telesi pela leitura atenciosa, bem como por suas pertinentes observações, quando da realização do Exame de Qualificação. Também agradeço os diversos momentos, fora do âmbito acadêmico, seja em Avignon, seja em Paris, em que pude desfrutar de agradáveis trocas de ideias.

Também agradeço à professora Maria Lúcia Pupo pela aprendizagem proporcionada durante o Estágio de Aperfeiçoamento do Ensino (PAE) na disciplina Metodologia do Ensino das Artes Cênicas III, da Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas.

À Prof^a Dr^a Josette Féral, da Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, que durante um ano foi minha co-orientadora no estágio doutoral, na França, sempre muito atenciosa e prestativa, cujas aulas de pós-graduação, reuniões do seu grupo de pesquisa Scènes Performatives, e encontros regulares com os seus doutorandos da Paris 3, me foram extremamente instigantes.

Aos amigos na França, Rafaella Uhiara, Jean Nicolet Pereira, Doris Calvert, Rodrigo Scalari, Marcela Moura, Juliana Coelho, Eli Ridolfi, Maria Clara Ferrer, Marcus Vinicius Borja, Claudia Lambach e Philippe Carbonneaux, que me proporcionaram afetuosa acolhida, e com quem compartilhei alegrias e ideias sobre o teatro e para além dele. Também, em Paris, pude contar com o contínuo aconchego de Antonio Ramos de Matos, Maria Augusta Ramos de Matos, Catharina Rothé, Nicolas

Rothé e Jaime Marques Pereira. Com todos esses amigos e amigas, Paris não foi apenas uma festa, mas um “alumbramento”, como diria Manuel Bandeira.

Ao Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Reis, pelo diálogo intelectual e por sua generosidade. Ao Prof. Dr. Edelcio Mostaço, pelas sugestões teóricas, indicações de leitura e pelos livros que me conseguiu, graças aos quais, pude redimensionar minhas análises e interpretações neste trabalho. Ao Prof. Dr. Samir Signeu Porto, que me cedeu um livro necessário às minhas referências bibliográficas sobre o tema desta tese.

Ao escritor e amigo João Silvério Trevisan, pela hospitalidade e outras gentilezas, durante minha estadia em São Paulo.

A Claudio Lira, Ana de Oliveira e Yêda Bezerra de Mello, pelos serviços e favores emergenciais.

A Augusto Tiburtius, Paulo de Pontes e Fabio Lira, por cederem seu tempo precioso para esclarecimentos sobre o objeto desta tese e pelo farto material de recortes de jornais e fotografias, necessárias à minha pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo amparo econômico, através de uma bolsa de estudos, inclusive pela bolsa-sanduíche durante minha estadia de estudos em Paris.

Quero agradecer ainda a:

À atriz Lúcia Machado, pela disponibilização do Acervo da Companhia Teatro de Seraphim, fator importante na realização deste trabalho, e por seu apurado olhar nestas páginas.

Ao amigo Rudimar Constâncio por seu incentivo na consecução deste trabalho.

À professora Elvira D’Amorim, pela amizade, estímulo e afeto.

À Helena Cadengue, pela delicadeza em me receber sempre com fidalguia.

Ao encenador Antonio Cadengue, pela amizade e presteza, ao longo de anos, e por disponibilizar também seu rico Acervo da Companhia Teatro de Seraphim.

E agradecer especialmente a minha mãe, Diana Maria Alves de Almeida, pelo amor incondicional.

*Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: “Lata”
Pode estar querendo dizer o incontível*

*Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: “Meta”
Pode estar querendo dizer o inatingível*

*Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível*

*Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora*

*Gilberto Gil, Metáfora**

* Gravada originalmente no disco *Um Banda Um*, Lado A, faixa 3, Werner, 1982. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=3 Acesso em: 28 abr. 2014.

RESUMO

SILVA, Igor de Almeida. **A vertigem das máscaras**: a metateatralidade na Companhia Teatro de Seraphim. 2014. 194 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A Companhia Teatro de Seraphim (CTS) surge em 1990, no Recife, Pernambuco, e logo se notabiliza pelo requinte artístico de seus espetáculos e pela abordagem polêmica de questões como sexualidade, loucura, religião e família, enfocando em geral grupos excluídos da sociedade brasileira. Seu teatro dá ênfase à teatralidade e à metalinguagem. Tomando, portanto, como eixo teórico a metateatralidade, esta tese examina os valores estéticos do grupo, em um primeiro momento, para em seguida analisar sua realização cênica, especificamente em um espetáculo: *A filha do teatro*. Análise que, por sua vez, se desdobra sobre dois espetáculos posteriores, encenados fora do âmbito da CTS: *Thy name* e *A morte do artista popular*. As três montagens constituem uma espécie de trilogia sobre o teatro, com textos de Luís Augusto Reis, encenados por Antonio Cadengue. Por meio deste estudo, tem-se o objetivo de apresentar a metateatralidade como uma das matrizes da poética teatral da CTS e, por extensão, de Antonio Cadengue, fundador e principal encenador do grupo.

Palavras-chave: Metateatralidade, Teatro Brasileiro, Companhia Teatro de Seraphim, Antonio Cadengue.

ABSTRACT

SILVA, Igor de Almeida. **The vertigo of the masks:** the metatheatricality in the Companhia Teatro de Seraphim. 2014. 194 p. PhD Thesis (Doctorate in Performing Arts) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

In 1990, the Companhia Teatro de Seraphim (CTS) is founded in Recife, Pernambuco, and soon earns recognition for the artistic finesse of its productions and its controversial approach of issues such as sexuality, madness, religion, and family, generally focusing on excluded groups in Brazilian society. Its theatre gives emphasis to theatricality and metalanguage. Therefore, taking metatheatricality as theoretical basis, this thesis examines the group's aesthetic values, at first, to then analyze its scenic attainment, specifically observing one of its productions: *A filha do teatro*. Analysis which, in turn, is unfolded into the subsequent examination of two other spectacles, though not formally produced by the CTS: *Thy name* and *A morte do artista popular*. These three plays, all written by Luís Augusto Reis and staged by Antonio Cadengue, form a kind of trilogy about theatre. This study aims to present metatheatricality as one of the main poetic tenets of the CTS – and, by extension, of Antonio Cadengue, founder and leading director of the group.

Keywords: metatheatricality, Brazilian theatre, Companhia Teatro de Seraphim, Antonio Cadengue.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. POR UMA REFLEXIVIDADE TEATRAL	21
2.1. Gêneros e procedimentos metateatrais	24
2.2. Teatralidade e metateatralidade	29
2.3. Performatividade e metateatralidade	36
3. GÊNESE E REFLEXIVIDADE	45
3.1. O reflexo de Artaud	47
3.2. Tchékhov e seus espelhos	52
3.3. Autorretrato	57
3.4. A escritura de um clássico	69
3.5. A cultura como máscara	75
4. MORTE E GÊNESE	78
4.1. Dramaturgia metateatral	80
4.2. Jogo de papéis, jogo de atrizes	88
4.3. Uma encenação-ensaio	95
4.4. A encenação como máscara	98
4.5. A encenação em abismos	105
5. A VERTIGEM DAS MÁSCARAS	123
BIBLIOGRAFIA	130
ANEXOS	147
Anexo A - <i>A filha do teatro</i>	148
Anexo B - <i>Thy name</i>	171
Anexo C - <i>A morte do artista popular</i>	177

1. INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

A Companhia Teatro de Seraphim (CTS) nasce com a estreia do espetáculo *Heliogábalos & eu*, de João Silvério Trevisan, direção de George Moura, em março de 1990, na sala Alfredo de Oliveira, no Teatro Valdemar de Oliveira, na cidade do Recife. Um mês depois, o grupo estreia outra obra de Trevisan: *Em nome do desejo*, com direção de Antonio Cadengue, no Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges. Esse espetáculo é, inicialmente, criado como montagem didática dos alunos do Curso Básico à Formação do Ator, da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Devido ao sucesso de público e crítica, ele é incorporado ao repertório da recém-criada companhia no mês seguinte à sua estreia.

Seus sócios-fundadores são Antonio Edson Cadengue, Marcos Vinícius de Pinho e Souza, Lúcia Machado Barbosa, Manuel Carlos de Araújo, Anibal Santiago Silva e Augusto Farias Tiburtius. Depois dos dois espetáculos de estreia, a CTS empreende uma série de realizações. Entre elas, destacam-se: *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov, direção de Antonio Cadengue, em 1990; *A lira dos vinte anos*, de Paulo César Coutinho, direção de Antonio Cadengue, em 1991; *O palhaço nu*, de Alcione Araújo, direção de Lúcia Machado, em 1991; a performance *Uma estação no inferno*, a partir de textos de Arthur Rimbaud, direção de Antonio Cadengue, em 1991, e *O concílio do amor*, de Oscar Panizza, direção de George Moura, em 1992.

Nos anos seguintes, o grupo ainda realiza os espetáculos *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, em 1993; *Os biombos*, de Jean Genet, em 1995; *O alienista*, adaptação da novela de Machado de Assis, em 1996; *Autos cabralinos*, reunião das obras *Auto do frade* e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, em 1996; o infantil *Menino minotauro*, de Luiz Felipe Botelho, em 1996; *Noite escura*, de Paulo Vieira, em 1997; *Lima Barreto, ao terceiro dia*, de Luís Alberto de Abreu, em 1997; *Sobrados e mocambos*, de Hermilo Borba Filho, em 1998; *Retratos de mãe*, de Ronaldo Brito, em 2000; *Churchi blues*, de João Silvério Trevisan, em 2001; *Meia-sola*, de Benedito Rodrigues Pinto, em 2002; *Querida mamãe*, de Maria Adelaide Amaral, em 2003; *A filha do teatro*, de Luís Augusto Reis, em 2007; *As confrarias*, de Jorge Andrade, em 2013, e *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, em 2014. Todas essas montagens sob a direção de Antonio Cadengue.

A gestação desse coletivo de criação dá-se ainda nos anos 1980, quando da atuação de Cadengue como professor e coordenador do Curso de Formação do Ator (CFA), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), de 1985 a 1988. Muitos dos fundadores e integrantes formam-se ou colaboram com as montagens didáticas desta escola que, em virtude “da riqueza de repertório, tanto nacional quanto estrangeiro, do dinamismo do currículo, das pesquisas de interpretação e montagem – na maioria das vezes sendo apontadas pelos colunistas de teatro como as melhores nos respectivos anos – da ativa participação dos alunos no processo de ensino-aprendizagem”,¹ torna-se referência na cidade do Recife no que tange à formação do ator e à experimentação cênica.

Seu princípio pedagógico é o representar, isto é, possibilitar a formação e profissionalização do intérprete a partir do próprio processo criativo que um espetáculo enceta. Vários são os espetáculos do CFA que se notabilizam. Aqui, destacam-se: *Ubu rei*, de Alfred Jarry, direção de Carlos Bartolomeu, em 1985; *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, direção de Antonio Cadengue, em 1986; *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca, direção de Milton Baccarelli, em 1986; *O Sumidouro*, de Jorge Andrade, direção de Carlos Bartolomeu, em 1987; *O balcão*, de Jean Genet, direção de Antonio Cadengue, em 1987; *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1988, e *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini, em 1989, ambos sob a direção de João Denys Araújo Leite; *As bacantes*, de Eurípides, direção de Carlos Bartolomeu, em 1991, entre outros.

Com *O balcão*, o CFA amplia seu raio de ação, participando do I Festival de Teatro Universitário de Blumenau em 1987, onde ganha dois prêmios: o de melhor direção para Antonio Cadengue e o de melhor atriz coadjuvante para Cristina Romeiro. No mesmo ano, participa ainda do XVI Festival de Arte de São Cristovão, em Sergipe, e apresenta-se, no ano seguinte, no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, como parte da Mostra Verão 88, realização do Minc/Fundacen.

É nesta bem sucedida montagem de fim de curso que Antonio Cadengue e muitos de seus alunos e demais colaboradores naquele momento, atores profissionais e técnicos, discutem a possibilidade de se trilhar um caminho independente da

¹ LEITE, João Denys Araújo. De *Ubu* às *Bacantes*: uma usina de sonho, razão e paixão. *Revista ArteComunicação*, Recife (UFPE), ano 3, n. 4, 1997, p. 133. Cf. também o verbete: Curso de Formação do Ator - CFA/UFPE. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8946. Acesso em: 10 maio 2014.

Universidade. Mas esse intento só vem a se efetivar em fins de 1989, quando Antonio Cadengue entrega a George Moura a peça *Heliogábalos & eu*.

O que torna curioso os dois primeiros espetáculos do grupo é que, de certa forma, ambos dão continuidade ao caráter pedagógico do trabalho do seu diretor artístico, Antonio Cadengue, junto ao Curso de Formação do Ator da UFPE e a outras instituições de ensino do Recife, como o Curso Básico à Formação do Ator da Fundaj. Ao invés de dirigir o espetáculo de estreia da CTS, Cadengue confia essa tarefa a um diretor estreante, seu ex-aluno no CFA. Além disso, *Em nome do desejo*, segundo espetáculo da companhia, é, em sua origem, também um espetáculo de final de curso, uma prova pública. Desde seus primórdios, a Companhia Teatro de Seraphim atua na cena recifense como uma companhia-escola.

Ainda nos primeiros espetáculos do grupo, percebe-se a busca de formação e aperfeiçoamento dos atores, assim como a constituição de uma linguagem cênica própria. Certas escolhas dramatúrgicas devem-se não só às qualidades estéticas de cada texto, mas também às possibilidades de aprimoramento do trabalho de interpretação e de encenação. Este é o caso das montagens de *O jardim das cerejeiras* e *A lira dos vinte anos*. São *Espetáculos de aprendizagem* que evidenciam a busca pela autoformação e aprimoramento dos jovens e experientes atores que compõem a CTS naquele momento.

Outro aspecto do trabalho da companhia é o compromisso de discutir os problemas presentes na sociedade brasileira, associando-os a uma abordagem, em certa medida, mais metafísica do homem consigo mesmo e no seu meio social. Como diz Antonio Cadengue:

[...] a minha identificação maior é com os excluídos de uma maneira geral, com coisas nas quais a mídia não toca normalmente. Ou, se são temas que já estão na mídia, problemas, por exemplo, que afetam o país, a gente vai tentando encontrar um outro viés de discussão. Um viés ontológico, metafísico, para compreender a essência do ser humano.²

Em sua trajetória, a CTS debruça-se nas seguintes temáticas: os rigores da religiosidade católica em oposição à sexualidade (e, particularmente, a

² CADENGUE, Antonio. Antonio Cadengue: fogo e fôlego. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 11, set.-dez. 2001, p. 113. Entrevista concedida a Fátima Saadi, Antonio Guedes, Doris Rollemberg e Walter Lima Torres.

homossexualidade, na peça *Em nome do desejo*), a repressão política nos anos de chumbo (*A lira dos vinte anos*, em um viés político e existencial, ao mesmo tempo), a loucura dentro da normatividade excludente da sociedade (*O alienista* e *Lima Barreto, ao terceiro dia*), o sofrimento individual e coletivo do nordestino (*Autos cabralinos*), a família patriarcal brasileira, em suas diversas configurações, dos arquétipos aos padrões de vida burgueses (*Senhora dos afogados*, *Sobrados e mocambos*, *Retratos de mãe*, *Meia-sola* e *Querida mamãe*) e as identidades-máscaras do Brasil (*Sobrados e mocambos* e *Churchi blues*), objetivando assim “ampliar a compreensão do universo – real e metafórico – do homem brasileiro”.³

Desde o espetáculo *Em nome do desejo*, o grupo vem alcançando expressiva repercussão da imprensa e crítica especializada, sobretudo ao longo dos anos 1990. Sobre *Em nome do desejo*, assim se refere o crítico Edelcio Mostaço:

O espetáculo de Antonio Cadengue equilibra-se sobre o difícil fio que interliga o tema à sua realização, sem que despenque quer para o patético quer para a facilitação melodramática. Dosando com perícia seus ingredientes, o encenador vai destilando-os e, mesmo sem desprezar certas convenções de efeito garantido junto aos espectadores, sabe encontrar a medida adequada para a criação sensível. O resultado é uma equilibrada composição que mescla o realismo poético com efeitos dotados de modernidade, capaz de ser arrojada e sem hermetismos.⁴

Em 1993, o grupo estreia *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, direção de Antonio Cadengue que, após cumprir temporada no Recife, excursiona por várias cidades brasileiras, apresentando-se também em Portugal, dentro do Projeto CumpliCidades, em 1994. Na capital portuguesa, o crítico Manuel João Gomes, do periódico *Público*, faz o seguinte comentário:

O encenador apagou da representação quase toda a cor local nordestina. Vestiu os actores à moda do “siglo d'oro” espanhol (a família Drummond de preto, branco e ouro e o coro das prostitutas de vermelho). Esse anacronismo é talvez o elemento mais polêmico de um espetáculo belíssimo, que não perde nada da poesia frenética e cruel, do erotismo despudorado, do imoralismo, do crime feito obra de arte que atravessa o texto de Nelson Rodrigues. Antonio Cadengue

³ CAMINHO de volta. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Sobrados e mocambos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1998. Programa.

⁴ MOSTAÇO, Edelcio. Seraphim: beleza pura. *Diário da Borborema*, Campina Grande/PB, 29 jul. 1993. Cultura, p. 13.

(que tem dirigido peças de Genet, Shakespeare, Pirandello, etc.) criou neste espetáculo não só a melhor montagem teatral trazida pelas CumpliCidades como um dos melhores momentos de teatro brasileiro a que nestes últimos anos Portugal assistiu. Perdê-lo seria falhar um encontro com uma arte tão visceral quanto elaborada: a autenticidade e a naturalidade dos coros, a boa integração das coreografias, o surpreendente epílogo em moldes japoneses (um fragmento de *Nô*, com mortos de regresso à vida) são alguns exemplos do bom domínio do encenador sobre a matéria que manipula.⁵

No Recife, a CTS recebe críticas de jornalistas como Alexandre Figueirôa, Valdi Coutinho, João Luiz Vieira e Ivana Moura, que reconhecem a importância do trabalho do grupo pernambucano tanto na cena recifense, quanto no cenário nacional, como faz, por exemplo, Ivana Moura em artigo sobre o espetáculo *O alienista*, quando de sua estreia em 1996:

Encenar a temática da loucura neste momento brasileiro em que novos caminhos são traçados para a assistência mental é mostrar-se em sintonia com discussões atuais. Montar Machado de Assis no Recife, em meio a muitos besteiróis e comédias digestivas, sem dúvida, é reafirmar um percurso diferenciado. Em seis anos de existência, a Cia Teatro de Seraphim já mostrou em várias encenações sua preocupação com uma cena de qualidade e a perseguição por fazer um teatro em que texto, conteúdo e forma estejam harmonizados na representação. As grandes discussões humanas estão presentes em vários textos do seu repertório. A exemplo de peças de Jean Genet, Nelson Rodrigues e Anton Tchekhov. [...] No atual panorama da cena recifense, o percurso e atuação da Cia. Seraphim é imprescindível, pela perseguição da qualidade, por sua insistência em discutir os grandes conflitos humanos.⁶

Fora essas fontes, retiradas da imprensa, a título de exemplo, pode-se contar também com entrevistas e artigos em revistas especializadas e acadêmicas, como a entrevista “Antonio Cadengue: fogo e fôlego”, que o encenador concede à equipe da revista *Folhetim*, editada pelo Teatro do Pequeno Gesto, em 2001. A CTS também é mencionada no artigo “Teatro brasileiro contemporâneo– um roteiro para perplexidade”, de Edelcio Mostaço, publicado na revista, *Urdimento*, da Universidade do Estado de Santa Catarina. Nesse artigo, o autor reúne e analisa as principais tendências e acontecimentos do teatro brasileiro dos anos 1960 até os anos 1990, assim como menciona o grupo mais uma vez em recente entrevista à revista eletrônica *Osíris*,

⁵ GOMES, Manuel João. Nelson, o cruel. *Público*, Lisboa, [s.p.], 10 set. 1994.

⁶ MOURA, Ivana. Fascínio e gags da loucura. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. D-8, 5 abr. 1996.

“Edelcio Mostaço e os meandros, as articulações e a artérias da produção teatral”, na qual vincula a CTS, entre outros grupos teatrais, à antropofagia estética que marca a cena brasileira a partir dos anos 1960 e 1970.

Em balanço sobre o teatro brasileiro, a crítica Mariangela Alves de Lima também coloca a Seraphim entre os grupos teatrais mais expressivos dos últimos anos. O Teatro de Seraphim figura na edição especial sobre o teatro brasileiro da revista *setepalcos*, da Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, em 1998, nos artigos de Ivana Moura, “Nordeste: um teatro de garra e paixão”, e de Paulo Vieira, “Dramaturgia: três gerações nordestinas”. Nessa edição da revista, Antonio Cadengue ainda assina um artigo em que aborda a trajetória do grupo. Cabe ainda citar a menção da CTS no capítulo “A encenação”, assinado por Sílvia Fernandes, constante na obra dirigida por João Roberto Faria, *História do teatro brasileiro*, volume 2. Por fim, encontram-se disponíveis *on-line*, na Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, os verbetes “Antonio Cadengue”, “Em nome do desejo” e “Companhia Teatro de Seraphim”.⁷

O enfoque ou a menção do grupo pernambucano em entrevistas, artigos e obras coletivas alertam para a necessidade de estudos sobre sua poética teatral e contribuição para o teatro brasileiro, em âmbito acadêmico. A intenção da presente pesquisa é justamente auxiliar a preencher esta lacuna, oferecendo um primeiro estudo sobre o grupo em questão. Todavia, não se pretende aqui uma pesquisa exaustiva, nem totalizante do objeto escolhido. Pelo contrário, delimitam-se um recorte e um ângulo de visão sobre o trabalho do grupo que permita evidenciar um aspecto recorrente em sua trajetória que, para nós, supõe-se ser determinante tanto em suas escolhas dramáticas

⁷ Cf. as seguintes referências citadas: CADENGUE, Antonio. Antonio Cadengue: fogo e fôlego. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 11, p. 96-120, set.-dez. 2001. Entrevista concedida a Fátima Saadi, Antonio Guedes, Doris Rollemberg e Walter Lima Torres; MOSTAÇO, Edelcio. Edelcio Mostaço e os meandros, as articulações e a artérias da produção teatral. *Revista Osiris*, Florianópolis, 21 fev. 2014. Entrevista concedida a Marco Vasques e Rubens da Cunha. Disponível em: <http://revistaosiris.wordpress.com>. Acesso em: 22 fev. 2014; MOSTAÇO, Edelcio. Teatro brasileiro contemporâneo – um roteiro para perplexidades. *Urdimento*, Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 9, dez. 2007; LIMA, Mariangela Alves de. Apud: O TEATRO do aqui e agora. *Continente Multicultural*, Recife, Cepe, ano 3, n. 32, p. 43, ago. 2003, p. 43; MOURA, Ivana. Nordeste: um teatro de garra e paixão. *setepalcos*, Coimbra, Cena Lusófona, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, n. 3, p. 43-48, set. 1998; VIEIRA, Paulo. Dramaturgia: três questões nordestinas. *setepalcos*, Coimbra, Cena Lusófona, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, n. 3, p. 99-105, set. 1998; CADENGUE, Antonio. Companhia Teatro de Seraphim. *setepalcos*, Coimbra, Cena Lusófona, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, n. 3, p. 56-58, set. 1998; FERNANDES, Sílvia. A encenação. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*, vol 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: SESC-SP, 2013, p. 332-369. E os verbetes: Em nome do desejo, Companhia Teatro de Seraphim e Antonio Cadengue: In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm. Acesso em: 10 maio 2014.

e intenções artísticas quanto na resultante estética de seus espetáculos: a metateatralidade.

Tal hipótese surge, primeiramente, após assistir ao espetáculo *A filha do teatro*. A partir deste texto, essencialmente metalinguístico, Cadengue discute o próprio teatro, entre ser e parecer, o real e o ficcional. Em suma, a representação como um jogo infinito de duplos e espelhos, em uma ode ao simulacro, ao artifício, como forma de afirmação da vida mesma e do teatro.

Observando, retrospectivamente, a trajetória do grupo, constata-se o apreço na evidenciação do teatro como teatro. Direta ou indiretamente, em muitos espetáculos ou textos de programas, as concepções estéticas e os efeitos pretendidos parecem sair e retornar ao próprio teatro, como se este fosse seu filtro para compreender a realidade e os homens, necessitando a todo custo não escapar da literalidade do palco, preservando seus vestígios, sua memória.

Quando da apresentação do repertório do grupo, durante o Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, no Recife, em 1996, o encenador Antonio Cadengue procura sintetizar alguns dos princípios estéticos da CTS:

[Nós] acreditamos no palco como lugar de conhecimento e alargamento da experiência humana, estética e ideológica. Lugar do precário, como a vida, o teatro abre caminhos pelos quais estamos enveredando: o dos mitos, da imaginação criadora, do embate do sagrado com o profano, do ser e do nada, da historicidade e da vertigem das máscaras.⁸

No programa do espetáculo *O alienista*, ainda no mesmo ano, Cadengue prepara seu espectador sobre os jogos intertextuais e metalinguísticos de sua encenação:

A **intertextualidade** é mola mestra desta encenação repleta de simbolismos em que a própria história nos remete a outras épocas, a outras formas de vida social. Mas, **malgré** o **passado**, a montagem deixou-se contaminar pelo presente, sem descuidar-se de, por imagens, pensar.

As cenas rebatem-se umas nas outras, adensando as relações internas do texto, aliás, de lógica implacável.⁹

⁸ CADENGUE, Antonio. Caleidoscópio de um repertório, de uma poética teatral. COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Os biombos, Em nome do desejo, Senhora dos afogados* [Repertório para o Festival Janeiro de Grandes Espetáculos]. Recife, Teatro do Parque, 3 jan. 1996. Programa.

⁹ Id. Notas à encenação. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *O alienista*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1996. Programa.

E, mais adiante, ainda diz:

Mais uma vez estivemos atentos ao funcionamento da linguagem do teatro, sua especificidade, seus meios, buscando equilibrar a fragmentação e a totalização, na trilha aberta por Serguei Eisenstein e sua teoria da montagem cinematográfica. Por mera jocosidade intelectual.

A encenação de *O alienista*, mesmo que faça emergir sutis previsibilidades cômicas, não pretende deixar de inserir na sua composição geral, ou melhor, no seu próprio ritmo narrativo (através da repetição), certa atmosfera dramática, que sensibiliza o público. Mesmo que seja apenas através de uma possível vertigem: a das máscaras!¹⁰

Do teatral ao metateatral. A especificidade da linguagem teatral e da arte da encenação parece estar no centro das preocupações do encenador, cujos jogos de desvelamentos e simulações, em ritmo vertiginoso da montagem cinematográfica, levam o espectador, paradoxalmente, a uma vertigem teatral, ou melhor, uma *vertigem das máscaras*. A metáfora da máscara surge em diversos contextos, possui diferentes significações, e é constante em artigos, entrevistas e espetáculos do encenador. Este é seu ângulo de visão, sua lupa para ler a realidade, eminentemente teatral, e também metateatral. Eis a hipótese desta pesquisa. Uma poética da metateatralidade como eixo do trabalho da Companhia Teatro de Seraphim e de seu encenador Antonio Cadengue. Uma vertigem das máscaras que, inclusive, nomeia este estudo.

Mas para toda hipótese, indagações ecoam. Eis algumas: considerando a metateatralidade como eixo irradiador de uma poética cênica, quais seriam seus recursos e procedimentos especificamente na CTS? Quais são os aspectos relativos à produção e recepção do espetáculo implicados pela metateatralidade? Pode-se considerar a metateatralidade como noção válida no estudo da cena contemporânea diante da predominância de conceitos que parecem absorvê-la e, ao mesmo tempo, ofuscá-la, como os de teatralidade e performatividade?

Para responder tais questões, pretende-se percorrer o seguinte percurso nesta tese: 1) o primeiro capítulo é destinado à introdução teórica do metateatro como gênero dramaturgico e noção operativa para o estudo do grupo, colocando-o em diálogo com os conceitos de teatralidade e performatividade; 2) o segundo capítulo propõe o itinerário em torno das ideias teatrais do encenador que pululam na pena e na cena, isto é, a partir

¹⁰ Id., *ibid.*

de documentos dos espetáculos (artigos, entrevistas, reportagens, repertório, programas de espetáculos), contrapondo-os, por vezes, a certas passagens ou aspectos de algumas montagens; 3) o terceiro capítulo realiza a análise do espetáculo *A filha do teatro*, desdobrando-se na análise de mais duas outras montagens fora da esfera da CTS, mas cuja dramaturgia e encenação se complementam e se espelham, constituindo uma espécie de trilogia sobre o teatro. Os espetáculos são *Thy name* (2009) e *A morte do artista popular* (2010), textos de Luís Augusto Reis – o mesmo autor de *A filha do teatro* – e encenação de Antonio Cadengue; 4) último capítulo da tese que pretende responder as indagações elencadas, levantando e ampliando o debate em torno da metateatralidade no teatro contemporâneo, e de sua especificidade no trabalho de Antonio Cadengue e da Companhia Teatro de Seraphim. Ao final, constam ainda, nos anexos, os textos que compõem a trilogia metateatral de Luís Augusto Reis, para consulta.

Como já exposto, não se almeja esgotar o estudo sobre a CTS e o tema da metateatralidade. Muito pelo contrário. Pretende-se abrir frestas de leitura e reflexão, estimular o interesse e a curiosidade acerca deste grupo e de seu encenador, sob o enfoque da metateatralidade.

2. POR UMA REFLEXIVIDADE TEATRAL

2. POR UMA REFLEXIVIDADE TEATRAL

Para além do procedimento de *teatro dentro do teatro*, o advento da autoconsciência e reflexividade no interior da obra teatral são determinantes para o que se convencionou chamar de metateatro ou metadrama. De acordo com o semiólogo Tadeusz Kowzan, a metateatralidade tem suas primeiras manifestações no teatro Ocidental desde a Antiguidade Clássica, incluindo aí os grandes tragediógrafos – Ésquilo, Sófocles, Eurípides –, por meio das intervenções do coro, por exemplo.¹¹ No entanto, o surgimento das primeiras peças do gênero data do final do século XVI, abrangendo o Renascimento tardio e o Barroco: é a época de Shakespeare e dos demais dramaturgos elisabetanos, de Calderón e do Século de Ouro Espanhol. Tal florescimento de peças metateatrais só se repetirá em igual intensidade no século XX, com Pirandello, Genet, Brecht e Beckett, entre outros.

Porém, ao longo da primeira metade do século XX, a grande maioria de críticos e estudiosos, em língua inglesa, francesa e alemã, emprega largamente o termo *teatro dentro do teatro*, que pode inferir diversas conotações, a depender da língua utilizada: peça dentro da peça, representação dentro da representação, espetáculo dentro do espetáculo, jogo dentro do jogo, como se pode deduzir a partir dos seus correlatos em francês, inglês e alemão: *théâtre dans le théâtre*, *play within a play*, *Spiel im Spiel* ou *Schauspiel im Schauspiel*. Este é um termo cujas exegeses convergem quase que exclusivamente para o campo da literatura dramática.

Nesse sentido, o *teatro dentro do teatro* configura-se como “estrutura dramática fundada sobre a duplicação, ou seja, consistindo na introdução de uma peça de teatro (ou de um fragmento) em outra peça”.¹² Nesse momento, a progressão dramática é interrompida e os personagens subdividem-se em atores e espectadores. Concluída a peça interior (ou interrompida), a ação da peça exterior que a envolve é retomada, modificada agora pelos ecos da peça interior que ressoam sobre os personagens.

É o dramaturgo e crítico teatral norte-americano Lionel Abel que expande o *teatro dentro do teatro*, forjando o termo *metateatro*, em 1963, cujos paradigmas são as

¹¹ Cf. KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir: métathéâtre de L'Antiquité au XXI siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006, p. 15.

¹² FORESTIER, Georges. *Théâtre dans le théâtre*. In: CORVIN, Michel (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991, p. 822.

peças *A vida é um sonho*, de Calderón de la Barca; *A Tempestade* e, sobretudo, *Hamlet*, de William Shakespeare. Segundo a hipótese de Abel, o gênero metateatral surge em decorrência da impossibilidade de se escrever tragédias tais quais foram escritas na Antiguidade Clássica. Para ele, talvez baseado na unidade de ação aristotélica, a inatividade do personagem e seu caráter reflexivo imprimem-lhe um viés filosófico, que o afasta do gênero trágico: “Shakespeare dignifica a inatividade de Hamlet, fazendo-a filosófica”.¹³

Sua observação quanto à forma reflexiva da obra shakespeariana não recai apenas no uso do artifício do teatro dentro do teatro. Ela se dá a partir de uma compreensão dos personagens como dramaturgos da própria ficção em que estão imersos. Ou seja, em vários momentos, alguns personagens agem como dramaturgos ou encenadores, conduzindo o comportamento ou atitude de outros personagens: “alguns são fundamentalmente dramaturgos ou pretensos dramaturgos, e os outros são fundamentalmente atores. Assim, Gertrudes e Ofélia, bem como Laertes, são atores; mas Hamlet, Claudio, Polônio e o Fantasma são dramaturgos”.¹⁴

Para além do recurso do teatro dentro do teatro, o que caracteriza uma peça como metateatral é o fato dessas obras apresentarem “a vida como já teatralizada”.¹⁵ Seus personagens agem e têm consciência (ou concepção) da vida como sendo uma representação. Dessa forma, sua teatralidade torna-se um elemento consciente dentro da própria ficção.

No entanto, para Pavis, esse termo “só prolonga a antiga teoria do teatro dentro do teatro: ela continua demasiado vinculada a um estudo temático da vida como palco e não se apoia o suficiente numa descrição estrutural das formas dramáticas e do discurso teatral”.¹⁶

Diferente opinião apresenta Mary Ann Frese Witt.¹⁷ Apesar de reconhecer o caráter prescritivo e descritivo do livro de Lionel Abel, ela acredita que seus argumentos ainda são os mais compreensíveis e úteis em virtude da variedade de denominações e termos relacionados (metateatro, metadrama, metateatralidade, teatralismo), atribuídos

¹³ ABEL, Lionel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 68.

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 74.

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 88.

¹⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 240.

¹⁷ Cf. WITT, Mary Ann Frese. *Metatheater and modernity: baroque and neobaroque*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

por diversos estudos de ordem teórica e histórica, mas que, entretanto, não chegam a nenhum consenso quanto à natureza e função da metateatralidade.

De fato, os argumentos de Abel são bastante simples, discutíveis e mesmo datados. No entanto, seus pressupostos básicos, no que concerne ao paradigma barroco do “mundo como palco” e da “vida como sonho ou ilusão”, além da autoconsciência e reflexividade que essas peças apresentam, possibilitam parâmetros iniciais válidos para o desenvolvimento e estudo do tema.

2.1. Gêneros e procedimentos metateatrais

No seu livro *Metatheater and modernity: baroque and Neobaroque*, Mary Ann Frese Witt realiza um estudo comparativo entre obras e dramaturgos do período Barroco com peças e autores circunscritos à modernidade e à pós-modernidade, isto é, a partir do final do século XIX e durante todo o século XX, período este considerado pelos críticos como um novo despertar do gênero.

Trabalhando com dramaturgos variegados como Jean Rotrou, Pierre Corneille, William Shakespeare, Molière, Luigi Pirandello, Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Jean Cocteau, Samuel Beckett, Tony Kushner e Tom Stoppard, entre outros, a autora entrecruza tempos e espaços distintos, assim como línguas e tradições teatrais. Do barroco francês e do esplendor da *commedia dell'arte* italiana até a pós-modernidade do norte-americano Tony Kushner.

No entanto, fora as constantes tentativas da autora de classificação dos dramaturgos estudados a partir das categorias de moderno e pós-moderno, barroco e neobarroco, de certo modo, um tanto lacônicas, um dos aspectos mais relevantes da obra, incluindo aí as minuciosas análises comparativas realizadas, reside no resgate de subgêneros teatrais eminentemente metateatrais, provenientes dos teatros italiano e francês, e que são bastante férteis para o estabelecimento de uma tipologia dramaturgical de gêneros metateatrais.

Três subgêneros merecem, portanto, destaque: 1) *la comédie des comédiens* (peça sobre atores ou peça de atores, em uma tradução livre), na qual uma trupe de atores testa as virtudes e os poderes da ilusão teatral; 2) a *commedia da fare*, ou peça por fazer, peça que aborda o processo nunca completo de criação de um espetáculo; 3) o

impromptu, tradição dramatúrgica francesa, de Molière a Ionesco, na qual se utilizam peças ou ensaios teatrais dentro de uma peça, onde o dramaturgo expõe teorias ou suas próprias convicções estéticas, defendendo-se, muitas vezes, de seus detratores. Aqui, o *improvisado* caracteriza-se como *manifesto*.

O primeiro gênero, *la comédie des comédiens*, proveniente da tradição italiana da *commedia dell'arte*, frequentemente representa uma trupe teatral que prepara e atua em uma representação dentro da própria peça externa. Um dos seus principais objetivos é o de defender e louvar os méritos e o poder do teatro, como se pode constatar, por exemplo, em *A ilusão cômica*, de Pierre Corneille, um dos mais proeminentes representantes do gênero. Mais do que refletir o mundo por meio do teatro, a peça sobre atores revela a vida como uma comédia, isto é, oferece uma visão teatralizada do mundo: “a *performance* de múltiplas identidades demonstra que o que parece ser natural é, de fato, artificial [...]”. A comédia expõe então a verdade na qual todos nós desempenhamos papéis em uma peça”.¹⁸ Este é um dos paradigmas centrais do teatro barroco que Lionel Abel defende como núcleo irradiador da poética metateatral.

O segundo gênero, *commedia da fare*, peça por fazer, também é herdeiro da tradição da *commedia dell'arte* e, na modernidade, tem como representante Luigi Pirandello, especialmente em sua *trilogia do teatro dentro do teatro*. Como já exposto, a comédia por fazer expõe o processo de criação de um espetáculo que permanece, entretanto, inconcluso. No lugar de criar a ilusão teatral, autores como Pirandello encenam o fracasso da tentativa de representação. Ao mesmo tempo, tais tentativas são também meios do dramaturgo expressar suas concepções estéticas do teatro. Para Pirandello, assim como no período barroco, o mundo é concebido como palco e a vida como sonho e ilusão. No entanto, o dramaturgo italiano oferece uma visão ainda mais radical no sentido de que a verdade na vida só pode ser atingida por meio da arte. Dessa forma, a problemática entre realidade e representação da trilogia pirandelliana torna-se ainda mais complexa visto que, em suas *comédias por fazer*, as tentativas de criação da ilusão teatral não se efetivam.

No terceiro gênero, *impromptu*, Witt informa que o termo *manifesto* poderia ser aplicado a um tipo de metateatro que, por meio de sua *performance*, ataca inimigos e

¹⁸ WITT, Mary Ann Frese. *Metatheater and modernity: baroque and neobaroque*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013, p. 57. « The performance of multiple identities demonstrates that what seems to be natural is in fact artificial [...]. Comedy then exposes the truth that we are all playing roles in a comedy ». [Tradução nossa].

manifesta seus princípios e teorias teatrais. O *impromptu* é, originalmente, criado na França, no século XVII, por Molière, com *Crítica da escola de mulheres* e, especialmente, *O improviso de Versalhes*. Assim como os demais gêneros metateatrais, as raízes artísticas do *Impromptu* também se encontram na *commedia dell'arte*, talvez uma das fontes mais poderosas das poéticas metateatrais tanto no período barroco quanto na modernidade.

A tradição do improviso iniciada por Molière chega ao século XX por intermédio de autores e homens de teatro, como Jacques Copeau, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Eugène Ionesco, Jean Anouilh e, em via indireta, bastante distinta da linhagem francesa, Samuel Beckett, com seu *Improviso em Ohio*, que não apresenta a defesa de nenhuma prática ou poética teatral, embora seja, em linhas gerais, uma mesma situação, repetida, relida, *ad infinitum*, como em um processo de ensaio.

Para muitos teóricos, o teatro está associado às metáforas do espelho e do reflexo. Etimologicamente, em latim os termos “espelho” (*speculum*) e “espetáculo” (*spectaculum*) têm a mesma raiz. Ambos vêm do verbo *spectare* ou *specere*, que significa “olhar”.

Conforme Tadeusz Kowzan, “O espelho interpreta plenamente seu papel de detentor de uma realidade oculta quando ele reflete [...] um mundo que se situa fora do espaço representado no próprio quadro”.¹⁹ Dessa forma, se se considera o teatro como espelho do mundo, no teatro dentro do teatro (que é um segundo espelho) revela-se “a face oculta de personagens e acontecimentos”.²⁰ O metateatro é, portanto, um segundo ou terceiro espelho, que reflete e, por vezes, deforma a imagem refletida.

Os procedimentos metateatrais tanto na dramaturgia quanto na encenação parecem obedecer a este princípio do espelhamento, de uma *mise en abyme* contínua, que reflete e, por vezes, deforma um mesmo referente. Entre as categorias metateatrais, podem-se destacar vários procedimentos que remontam desde os gregos e se fazem presentes ainda hoje na contemporaneidade, como, por exemplo, o emprego de prólogos e epílogos, a presença do coro ou de narradores, os famosos apartes dos personagens, que antecedem ou fazem comentários sobre a peça com o público, entre outros. Figuras e funções que possuem uma natureza narrativa e que, conseqüentemente, conferem

¹⁹ KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*. Op. cit., p. 10. “Le miroir joue pleinement son rôle de détecteur d'une réalité cachée quand'il réfléchit [...] un monde qui se situe en dehors de l'espace représenté dans le tableau même”. [Tradução nossa].

²⁰ Id., *ibid.*, p. 11. “la face cachée des personnages et des événements”. [Tradução nossa].

reflexividade e autoconsciência ao teatro. São alguns destes procedimentos que Bertolt Brecht utiliza e que caracterizam seu teatro épico-dialético.

Mas as características básicas que identificam a metateatralidade podem ser resumidas nos procedimentos do *teatro dentro do teatro* e no *teatro sobre o teatro*. No primeiro, há introdução de uma peça interna na peça exterior que, de alguma forma, reflete a situação exposta na peça exterior e influencia os rumos posteriores da trama. Também é considerado teatro dentro do teatro a inserção de um fragmento ou de fragmentos de uma obra dramática na peça exterior, que pode ser chamado de *citação dramática* ou de *intertextualidade*.

O ensaio teatral é também fenômeno frequente na metateatralidade, sendo bastante explorado no gênero da *commedia da fare* e do *Impromptu*, dos quais peças como *Seis personagens em busca de um autor*, de Pirandello, e *O improviso de Versalhes*, de Molière, são bons exemplos. Segundo Georges Banu,

O ensaio como matéria literária se organiza ao redor de dois eixos privilegiados: de um lado, a passagem do ator ao papel com tudo o que isto cria como transtorno da identidade [...]; de outro lado, o modo de preparação: a gestão das relações de poder, a relação com os parceiros, o ritmo de trabalho.²¹

A representação do ensaio teatral permite igualmente o que se chama de *teatro sobre teatro*, isto é, a reflexão e comentário sobre o próprio teatro dentro da estrutura dramática e/ou cênica. Este procedimento preserva suas diferenças no que concerne ao seu emprego no período Barroco e a partir da Modernidade. Enquanto dramaturgos barrocos usam destes expedientes para celebrar e defender o teatro, dramaturgos modernos passam a ver o teatro com descrença e suspeição.

Além destes, pode-se ainda destacar o *jogo de espelhos* que é, de certa maneira, uma variação do *mise en abyme*. O jogo de espelhos é um procedimento dramatúrgico e cênico que pode se manifestar a partir de vários procedimentos, como a autorreferência, personagens baseados no próprio autor, atores que se identificam com os próprios personagens, peça interior que reflete a peça exterior, o recurso cenográfico do dispositivo cênico que reflete a própria sala de espetáculos, entre outros.

²¹ BANU, Georges. Perspective à vol d’oiseau. In: _____ (Org.). *Les répétitions*: de Stanislavski à aujourd’hui. Paris: Actes Sud, 2005, p. 29. “La répétition comme matériau littéraire s’organise autour de deux axes privilégiés: d’un côté le passage de l’acteur au rôle avec tout ce que cela engendre comme trouble identitaire [...]; de l’autre côté, le mode de préparation: gestion des rapports de pouvoir, relation aux partenaires, rythme de travail”. [Tradução nossa].

No que concerne especificamente ao trabalho do encenador, ele é um dos responsáveis pelo renascimento da metateatralidade no século XX. Assumindo a regência do sentido da obra cênica, responsável pelo aproveitamento e conjugação (plástica e conceitual) do espaço cênico com o jogo dos atores, é ele quem vai assumindo, ao longo do século XX, não sem polêmicas ou conflitos, o papel de autor do espetáculo, ou de pelo menos do texto espetacular, que é a “relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”.²²

Bernard Dort chama o texto espetacular (ou cênico) de um metatexto da obra dramática. Isso porque sua autonomia e elaboração em relação ao texto teatral chegam, algumas vezes, a produzir um “êmulos” escrito do primeiro. Ele cita o exemplo de Otomar Krejca que, antes dos ensaios, redige um projeto de encenação minucioso que constitui “a partitura do espetáculo”: “O texto dramático propriamente dito se vê, desta forma, duplicado, sustentado ou suplantado por um novo texto: o texto cênico”.²³ Um metatexto ou intertexto (como ele mesmo diz) que “conta mais do que o texto original”.²⁴

Todavia, a supremacia do encenador não enfraquece o texto. Pelo contrário, no que tange a dramaturgia metateatral, as renovações que a função do encenador impõe trazem novos motivos e outros ângulos de abordagem do teatro dentro do teatro. Como diz Banu, o ensaio teatral como aspecto privilegiado do teatro dentro do teatro concentra-se especialmente nas relações entre o diretor e seus colaboradores. Na dramaturgia de Pirandello, por exemplo, particularmente em sua trilogia metateatral – *Seis personagens à procura de um autor*, *Cada um a seu modo* e *Esta noite se representa de improviso* –, são os aspectos da representação cênica, o fato do palco, que ele inclui nos seus textos. Pressupõe-se, portanto, que, mais que uma questão eminentemente do texto, a metateatralidade abrange a realidade do palco e da *performance*, o que justifica sua discussão a partir dos conceitos de teatralidade e performatividade.

²² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Op. cit., p. 409.

²³ DORT, Bernard. A representação emancipada. Trad. Rafaella Uhiara. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 13, n. 1, jun. 2013, p. 48.

²⁴ Id. Ibid., p. 49.

2.2. Teatralidade e metateatralidade

O conceito de teatralidade surge no bojo das revoluções cênicas do final do século XIX e início do século XX, alimentando tanto na teoria quanto na prática um debate que perdura ainda hoje, sob diversos prismas e ramificações, não se fixando em uma definição ou prática cênica única, mas em uma pletora de significações e abordagens. Trata-se, portanto, de um conceito de difícil apreensão, inclusive por extravasar do âmbito do teatro. Aqui, pretende-se observar algumas concepções e práticas cênicas vinculadas à teatralidade, em sua esfera “puramente teatral”, procurando correlacioná-las com a metateatralidade.

O termo teatralidade é empregado e teorizado pela primeira vez na história do teatro pelo diretor russo Nicolai Evreinov, em 1908. Sua acepção, entretanto, não se restringe ao teatro, constituindo uma qualidade pré-estética, presente na vida social do ser humano. É o chamado *instinto teatral*. Uma espécie de teatralidade do cotidiano que aponta, por sua vez, para a capacidade e necessidade natural do homem pelo *jogo*:

[...] o teatro apenas se utilizaria dessa predisposição inalienável do ser humano, e apresentaria, de forma estética e institucional, uma das várias possibilidades de utilização desta habilidade atávica. O desejo de fazer teatro (como artista) e a satisfação em fruí-lo (como espectador) são fundados e validados pela força do instinto teatral, comum a todos os presentes no local do espetáculo, e compartilhado por toda a sociedade.²⁵

Todavia, Evreinov não descarta as possibilidades estéticas da teatralidade no teatro, elegendo então o artifício, a convenção e o gosto pela simulação como elementos determinantes do fenômeno teatral em oposição a uma estética naturalista. Alinha-se, portanto, ao movimento de reteatralização do teatro que ganha impulso, sobretudo, a partir do advento da cena simbolista em palcos europeus e que tem seu prosseguimento nos sucessivos movimentos de vanguarda na primeira metade do século XX, como o futurismo, o construtivismo, o surrealismo, entre outros.

Mas são os primeiros encenadores e teóricos da encenação moderna que assumem o papel de protagonismo na reteatralização do teatro e na própria delimitação da noção de teatralidade. Nesse sentido, o desenvolvimento da teatralidade está

²⁵ SAIDEL, Henrique. Teatralidade, metateatralidade e ironia: aspectos modernos e pós-modernos. *OuvirouVer* (UFU), Uberlândia, n. 5, 2009, p. 154.

intimamente associado ao surgimento da arte da encenação e à consolidação do teatro enquanto arte autônoma. Em outras palavras: a teatralidade nasce junto com o teatro moderno.

O encenador é quem, de fato, se questiona sobre a especificidade da arte teatral em contraposição às demais artes, particularmente a literatura (da qual almeja sua alforria) e o cinema (arte nascente que coloca o teatro em crise). Daí, o ideário de um *teatro teatral*, tal como propõe Meierhold e tantos outros reformadores do teatro moderno. De acordo com Josette Féral, essa consideração reforça ainda que a afirmação do teatral no teatro pressupõe seu afastamento do real:

A teatralidade é este ou estes procedimentos pelo(s) qual(is) o ator e o encenador não deixam nunca o espectador esquecer que ele está no teatro e que ele tem diante dele um ator em pleno domínio de seus recursos, que interpreta seu personagem. Afirmar o “teatral” como distinto da vida e distinto do real aparece como condição *sine qua non* da teatralidade sobre a cena. A cena deve falar sua linguagem própria e impor suas próprias leis.²⁶

Para tanto, o retorno às antigas tradições teatrais parece o meio eficaz de se descobrir uma linguagem específica do teatro, suas leis, que respondem exclusivamente a um único imperativo: o da cena, isto é, o da teatralidade, que pressupõe o teatro não como uma arte ilusionista, mas como uma linguagem artificialmente elaborada, uma *convenção consciente*. Para se chegar à metateatralidade, a teatralidade parece estar, portanto, a um passo.

Dessa maneira, é por meio dos espetáculos tradicionais de matriz popular, isto é, dos teatros de convenção, que muitos pensadores e encenadores conseguem vislumbrar o teatro como *uma obra de arte comum* tal qual idealiza Richard Wagner. Na Rússia, Meierhold é um dos primeiros a pesquisar e utilizar de modo sistemático os procedimentos cênicos provenientes de matrizes populares diversas, desde a *commedia dell'arte*, o *balagan* (o teatro de feira russo), passando pelo circo, até chegar ao teatro oriental. Em seu conjunto, o projeto da cena meierholdiana procura integrar essas

²⁶ FÉRAL, Josette. La théâtralité: à la recherche de la spécificité du langage théâtral. In: _____. *Théorie et pratique du théâtre*. Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011, p. 94. « La théâtralité est ce ou ces procédés par le(s) quel(s) l'acteur et le metteur en scène ne font jamais oublier au spectateur qu'il est bien au théâtre et qu'il a devant lui un acteur en pleine maîtrise de ses moyens qui joue son rôle. Affirmer le 'théâtral' comme distinct de la vie et distinct du réel apparaît comme la condition *sine qua non* de la théâtralité sur la scène. La scène doit parler son langage propre et imposer ses lois ». [Tradução nossa].

tradições artísticas – consideradas artes marginais – a um teatro de tipo musical e transformar assim as propostas wagnerianas. Como primeiros exemplares de seu projeto artístico, destacam-se os espetáculos *A barraca de feira de atrações* e o *Baile de máscaras*, inspirados na *commedia dell'arte*, nos quais o encenador busca criar um *teatro teatral*, empregando o que ele chamaria de *convenção consciente* no teatro. Também é a partir desses primeiros experimentos em torno das tradições teatrais e das vanguardas russas, das quais Meierhold é contemporâneo, que ele desenvolve, de maneira bastante própria, o conceito de grotesco em seus espetáculos. Conforme Arlete Cavaliere,

O que funda o grotesco é o desejo constante do criador de arrancar o espectador do plano seguro no qual se encontra, para projetá-lo para um centro com o qual ele jamais esperaria se defrontar. Sem qualquer razão aparente se lhe apresentam ligados sinteticamente os fenômenos naturais mais dissemelhantes.²⁷

Esta é a técnica de base da encenação meierholdiana: o deslocamento incessante dos planos de percepção, jogando assim com os modos de percepção do espectador. O grotesco meierholdiano possui muitos pontos em comum com os princípios do efeito de estranhamento do teatro épico-dialético de Bertolt Brecht, na Alemanha. Pensando o teatro do ponto de vista estético e político, Brecht também baseia alguns dos conceitos e procedimentos de seu teatro, especialmente os de *gestus* e efeito de estranhamento, entre outras fontes e referências, nas técnicas do teatro chinês.

Gestus é o termo latino para *gesto*. Esta forma encontra-se na língua alemã até o século XVIII. Lessing fala de “*gestus* individualizantes”, ou seja, gestos característicos, e de “*gestus* de advertência paternas”. Segundo Pavis, “*Gestus* tem aqui o sentido de *maneira característica* de usar o corpo, tomando já a conotação social da *atitude* para com o outro, conceito que Brecht retomará em sua teoria do *gestus*”.²⁸ O conceito de *Gestus* com o atributo “social” é central na estética brechtiana. Tanto é que Benjamin afirma categoricamente que “O teatro épico é gestual. [...] O gesto é seu material, e a

²⁷ CAVALIERE, Arlete. *O inspetor geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 92-93.

²⁸ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 187.

aplicação adequada desse material é sua tarefa”.²⁹ No significado corrente, *gestos* são gesticulações que acompanham a fala tornando visível em nível corporal aquilo que só aparece através da linguagem verbal. Revela o interior a partir do exterior, o que existia apenas intelectualmente.

Na teoria brechtiana, essa lógica é invertida. Para Brecht não são os pensamentos que condicionam os gestos, e sim as atitudes exteriores que determinam nossa maneira de pensar. O interior é orientado pelo exterior, que se torna *Gestus*. No ensaio “A nova técnica da arte de representar”, ele diz:

[...] todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo. A emoção deve manifestar-se no exterior, emancipar-se, para que seja possível tratá-la com grandeza. A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento.³⁰

Uma maneira de submeter o “gestus social” à observação crítica é o procedimento de montagem. Segundo Koudela,

[...] o processo de montagem visa romper com o conceito de evolução, decompondo a situação em outros tantos elementos particulares, que o espectador [na peça épica de espetáculo] e o atuante (na peça didática) remontarão em seguida. Brecht privilegia a forma do processo – diversas interpretações, diversas significações coexistem. A construção por fragmentos descartáveis (estilo épico) propõe versões diferentes de um mesmo fato, colocando o atuante [e o espectador] diante de opções.³¹

Na decomposição da imagem ou do gesto do ator, uma demonstração é realizada, propondo um exercício dialético: “A dialética vincula-se à didática justamente pela quebra da impressão de realidade ou processo de identificação com o

²⁹ BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 80.

³⁰ BRECHT, Bertolt. A nova técnica da arte de representar. In: _____. *Estudos sobre o teatro*. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 83.

³¹ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1991, p. 103.

objeto (imagem/personagem). Uma consequência imediata é o ‘estranhamento’ – a ruptura com o discurso linear, substituído pela leitura da realidade em fragmentos”.³²

Também Antonin Artaud é profundamente influenciado pelos teatros tradicionais do Oriente. Após assistir em Paris, na exposição colonial de 1931, a um espetáculo do teatro de Bali, muda radicalmente muitas de suas concepções teatrais, passando a considerar as formas codificadas, gestuais e imagéticas, dos teatros de tradição oriental, como as verdadeiras matrizes do teatro puro: “os balineses realizam, com maior rigor, a ideia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação *em cena*”.³³

Peter Brook e Ariane Mnouchkine sofrem significativa influência de espetáculos tradicionais provenientes de culturas não europeias. No caso de Brook, há uma predileção pelas culturas africanas e indianas e, no de Mnouchkine, inicialmente, abordando o teatro de feira, a *commedia dell’arte* e o circo – sob inspiração meierholdiana –, para em seguida se consagrar a formas espetaculares da Ásia, como o Teatro Nô, o Kabuki e o Bunraku (teatro de bonecos) japoneses, e o Kathakali indiano. A prática desses dois encenadores, associada à de outros, origina nos anos 1980 e 1990, o que se convencionou chamar nos estudos teatrais de *teatro intercultural*.

É justamente nessa relação conflituosa entre ilusão e simulacro, entre naturalismo e convenção consciente, que Jean-Pierre Sarrazac situa o surgimento da teatralidade. Para ele, na concepção de Craig e de muito outros, incluindo aí os defensores de uma estética realista, como Antoine, Stanislavski e o próprio Brecht do realismo épico, a questão não reside na “submissão do espectador a uma ilusão, mas a observação crítica de um simulacro”.³⁴ Ele ainda diz:

[...] a ribalta e a cortina vermelha foram *de fato* abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado pelos atores ou qualquer outro condutor do jogo – diretor, encenador, autor, etc. – a não se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro – daquilo que se chama teatralidade...³⁵

³² Id., *ibid.*, p. 104.

³³ ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. 2. ed. Trad. e posfácio Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 56.

³⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Trad. Sílvia Fernandes. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 13, n. 1, jun. 2013, p. 57.

³⁵ Id., *ibid.*

Nesse panorama, a partir dos anos 1950, Brecht assume o protagonismo das discussões em torno da teatralidade, por meio da vinculação da ideia de um *teatro crítico*, difundida por Bernard Dort e Roland Barthes, editores da revista *Théâtre Populaire*. Tais ideias circulam sob a influência dos espetáculos do Berliner Ensemble de Brecht, do Piccolo Teatro de Giorgio Strehler e do Théâtre National Populaire (TNP) de Jean Vilar. Mais do que defender uma crítica social por intermédio do teatro, na defesa de Barthes e Dort “a dimensão crítica e política da atividade teatral só tem sentido se estiver fundada na crítica em ato do próprio teatro e na liberação do potencial de teatralidade”.³⁶

Para os dois ensaístas franceses, a teatralidade não é incompatível com o realismo, pelo menos com determinado tipo de realismo. No caso, eles se referem ao realismo épico. O que subjaz nesta discussão é a própria concepção de mimese. No que tange ao realismo épico, Brecht parece responder a esta questão no poema *Sobre o teatro do cotidiano*: “Isto/ Observem com reverência!/ E com assombro/ Queiram observar algo: que este imitador/ Nunca se perde em sua imitação. Ele nunca se transforma/ Inteiramente no homem que imita. Sempre/ Permanece o que mostra, o não envolvido ele mesmo”.³⁷

É justamente nesta partição entre o significante e o significado, conscientemente manipulado pelo artista de teatro e perceptível pelo espectador, que se encontra a teatralidade, independente das distintas poéticas aí empregadas, seja a convenção consciente, seja o realismo experimental de Brecht, seja o naturalismo teatral de André Antoine e Stanislávski, no qual Dort também enxerga uma potente manifestação da teatralidade.

Demarca-se aqui um ponto de ruptura no qual a noção de partição que a teatralidade pressupõe, ou seja, de percepção dos procedimentos de construção artificial do simulacro cênico atingem uma radicalidade extrema a partir da segunda metade do século XX, em que a responsabilidade e o domínio do encenador no processo de produção de teatralidades passam progressivamente ao espectador. Como diz Bernard Dort: “o encenador perde sua soberania”. Em outras palavras:

³⁶ Id., *ibid.*, p. 58.

³⁷ BRECHT, Bertolt. *Sobre o teatro do cotidiano*. In: _____. *Poemas (1913-1956)*. Seleção, tradução e posfácio Paulo Cesar Souza. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 339-340.

Através da tomada do poder pelo encenador, a representação tinha conquistado sua independência e seu *status*. Atualmente, pela emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação se abre para a ativação do espectador e se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação. A interpretação reencontra todo o seu poder. Enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido.³⁸

É neste estado de passagem em que o espectador, com a modernidade, mas, sobretudo, a partir do pós-modernismo, assume o protagonismo do acontecimento cênico, que se fincam as reflexões de Josette Féral acerca da teatralidade. Para a teórica francesa, o conceito de teatralidade não se limita à ideia de puro artifício, como designava Meierhold, mas a uma noção mais ampla que não enxerga o teatro apenas como produto. Trata-o muito mais como uma atividade processual e de percepção. Nesse sentido, dá-se uma especial ênfase ao papel do espectador. O discurso teatral é, então, percebido, ao menos, em uma dupla camada, ou seja, a representação e o seu referente:

A partição encontra-se nesse olhar que faz com que o espectador perceba os dois discursos ao mesmo tempo. As maneiras de se criar a partição são muito numerosas, mas o resultado é sempre o mesmo. O espectador sempre percebe a dualidade do que se apresenta. [...] Esta partição estabelece diferentes níveis de percepção. [...] A teatralidade descansa nela.³⁹

Essa partição seria uma brecha mínima necessária a constituir a *teatralidade* entre a realidade e a ilusão: “Esta divisão é fundamental. Não importando onde a encontremos, qualquer que seja sua dimensão e importância, este é um princípio básico do teatro e da *teatralidade*”.⁴⁰

A teatralidade pressupõe uma noção de jogo, isto é, um acordo tácito entre público e atores para que a representação se estabeleça. Por isso é que ela não está ligada à estética ou formas artísticas, mas ao consenso entre palco e plateia. No entanto,

³⁸ DORT, Bernard. A representação emancipada. Op. cit., p. 55.

³⁹ FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003, p. 30. “La partición se encuentra en esa mirada que hace que el espectador perciba los dos discursos al mismo tiempo. Las maneras de crear la partición son muy numerosas pero el resultado es siempre el mismo. El espectador siempre percibe la dualidad de lo que se le presenta. [...] Esta partición establece diferentes niveles de percepción. [...] La teatralidad descansa en ella”. [Tradução nossa].

⁴⁰ Id., ibid, p. 34. “Esta división es fundamental. Donde quiera que la encontremos, cualquiera sea su dimensión y su importancia, es un principio básico del teatro y de la *teatralidad*”. [Tradução nossa].

para que haja este consenso e, conseqüentemente, para que se instaure o jogo é necessário que o espectador possa perceber as frestas que separam a realidade da ilusão. Só assim ocorre a teatralidade.

Entre as acepções mais proeminentes acerca do termo, o eixo da teatralidade parece cambiar do encenador para o espectador, do contexto de produção para situações de recepção. De todo modo, sua existência no âmbito teatral se dá na medida em que se toma consciência do caráter artificial da criação e/ou da veiculação de sentidos ao objeto estético. No que tange às suas relações com a mimese, a teatralidade coloca a realidade em questão, a partir especificamente da evidenciação de seu processo de produção, seja da parte do artista, seja da parte do espectador. De certa forma, a metateatralidade surge como subproduto da teatralidade. Não importando sua natureza ficcional ou processual, a metateatralidade revela-se enquanto puro simulacro. Ela não remete a outra realidade que não seja a do próprio teatro, sendo significante e significado, ao mesmo tempo.

2.3. Performatividade e metateatralidade

O termo *performance*, enquanto prática artística – *performance art* –, surge nos anos 1960, oriundo da contracultura norte-americana, especialmente sob influência das obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do *videomaker* Nam June Paik, do escultor Allan Kaprow, chegando à sua maturidade nos anos 1980, e passando por um considerável processo de transformação, a partir dos anos 1990. Enquanto arte contestatória e transgressiva, a *performance* é tributária das vanguardas artísticas do início do século XX, como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo.

A *performance* caracteriza-se por sua hibridez, fazendo confluir em si mesma as artes visuais e midiáticas, as novas tecnologias, a música, a dança e o teatro. Nela, prevalece o caráter de acontecimento e inacabamento, no lugar da ideia de representação e de obra de arte acabada. Outras características básicas da *performance* são:

a) manipulação do corpo: a *performance* não almeja a representação de um personagem ou de um universo ficcional, mas a realização física de uma ação. Dessa maneira, o *performer* trabalha seu corpo assim como um pintor trabalha uma tela. O

corpo como material. Ou seja, ele o manipula, explora, desloca, cobre, pinta, machuca, corta, transforma, tal como uma matéria que lhe é exterior. O corpo não representa, ele é. Há uma dissolução do sujeito na *performance* por meio da exposição do corpo fragmentado, mutilado, martirizado e, portanto, considerado reprimido, mas que por meio da *performance* busca-se libertá-lo;

b) exploração do espaço: o espaço da *performance* existe da mesma maneira que o corpo. Ele não representa, nem localiza um universo ficcional. Ele é apartado de qualquer tentativa de representação, forçando o expectador a se relacionar com o espaço em sua própria materialidade e no real;

c) exploração do tempo: o tempo existe enquanto tempo real. A noção de temporalidade é expandida e é o *aqui e agora* o que conta na *performance*. Um exemplo dessa relação com o tempo são os espetáculos de Bob Wilson, nos anos 1970;

d) relação do artista consigo mesmo e com sua própria *performance*. Ou seja, há um investimento pessoal do artista e um aspecto autobiográfico no qual o *performer* não representa, ele é;

e) inscrição no real. Ou seja, há um caráter imediato e de acontecimento na *performance*;

f) emprego de diferentes estratégias de percepção em direção ao espectador;

g) aspecto cerimonial e místico onde o corpo é tratado por vezes de modo visceral e ritualizado, como em Artaud e Grotowski;

h) associada ao momento político e contestatório dos anos 1960/1970, a *performance* clássica preserva um engajamento político e conteúdo social bastante expressivo, sendo contemporâneo e veículo para os estudos e movimentos feministas, *queer*, negros, entre outros.

A prática da *performance*, enquanto conceito teórico multidisciplinar, surge dos estudos linguísticos. Surge também nos Estados Unidos, tendo como seu principal teórico e difusor Richard Schechner. Ao longo dos anos esse conceito extremamente abrangente, oriundo dos estudos linguísticos de Austin e Searle, toma dois caminhos teóricos diferentes: um primeiro, dominante nos países anglo-saxões, fortemente influenciado por Schechner, imprime à *performance* uma visão antropológica e intercultural, na qual praticamente todos os fenômenos da vida cotidiana são pertinentes enquanto objetos de estudos da *performance*; um segundo presente em certos países europeus de línguas latinas, particularmente a França, e o Canadá

francófono, busca preservar o caráter puramente estético da *performance*, vinculando-o ao modernismo e às vanguardas históricas.

Enquanto fenômeno artístico e teórico, a *performance* mudou profundamente a paisagem das artes e dos estudos acadêmicos nos últimos 30 anos pelo menos. No teatro, sua influência, embora tardia, torna-se determinante na prática cênica de diversos artistas, de diferentes nacionalidades e, que nos estudos teatrais, foi estudado sob diversas denominações: teatro *pós-moderno* nos anos 1980 e 1990; *teatro pós-dramático* no final dos anos 1990 e anos 2000, termo cunhado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann; e mais recentemente *teatro performativo* pela teórica francesa Josette Féral que, lançando mão das discussões teóricas americanas em torno das noções de *performance* e performatividade e a partir do panorama teatral internacional, lê a cena contemporânea tendo a *performance* e os estudos da performatividade como eixos teóricos. Em outras palavras: a teórica parte do pressuposto de que o teatro foi incorporando os elementos da *performance* – elencados acima – mudando substancialmente sua prática e concepção.

O ator passa a ser visto como um *performer* que executa uma ação, sem um valor de representação, no sentido mimético do termo. Pelo menos no seu sentido restrito. Há uma flutuação, segundo a teórica, que faz a cena transitar entre as esferas da mimese e do acontecimento. No lugar de interpretar um texto, o ator performa: ele é (ser/estar), se comporta (*to behave*); ele faz (*doing*), executa uma ação; e ele mostra o que faz (*showing doing*), isto é, ele se mostra, dá-se como espetáculo.⁴¹

Exemplos dessa prática cênica podem ser observados nos trabalhos de criadores como Robert Wilson, sobretudo os dos anos 1960 e 1970; Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Gilles Maheu, Robert Lepage, o Wooster Group, Phia Ménard, Jean-François Peyret, Philippe Quesne, Jérôme Bel e Pascal Rambert. Estes dois últimos fornecem exemplos eloquentes de práticas performativas em teatro, apresentadas recentemente na França durante a temporada teatral parisiense 2013-2014, o Festival de Outono de Paris 2013 e o Festival de Avignon 2013. Atualmente, mais do que falar em práticas criativas em *performance*, torna-se mais apropriado pensar nas diversas formas de hibridização e contaminação do teatro pela *performance*.

⁴¹ Cf. FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta* (USP), São Paulo, n. 8, p. 197-209, 2008; *Théorie et pratique du théâtre*. Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

Como exemplo de teatro performativo, o trabalho do encenador e dramaturgo francês Pascal Rambert e seu “espetáculo dançado” *Memento Mori*. Como diz o próprio encenador, o espetáculo “não tem assunto senão o próprio movimento. Ou ainda se possível, antes do próprio movimento. Eu quero dizer ainda antes. No início. Antes que se mexa. Antes que apareça. Poder-se-ia imaginar isto: antes do movimento. Antes mesmo que se veja o que quer que seja”.⁴²

Durante dez minutos, o palco é mergulhado na escuridão e no silêncio absoluto. Em seguida, uma luz quase imperceptível desperta o olhar, evidenciando imagens difusas de corpos que se deslocam no espaço. O nível de luz é tão fraco que a percepção não consegue reter toda a trajetória de movimento dos *performers*. São sequências de imagens cortadas que lembram, de certa maneira, imagens de um antigo cinematógrafo. Ao final de 20 minutos, aproximadamente, distingue-se um movimento sonoro que, progressivamente, ocupa a sala até o momento em que o espetáculo recai novamente na escuridão e, a partir de então, este movimento sonoro aumenta consideravelmente, ressoando forte no corpo do espectador. Este caráter imersivo do som lembra o espetáculo de Castellucci, *Four seasons restaurant*, apresentado na temporada parisiense 2012-2013.

Mais adiante, os *performers* reaproximam-se uns dos outros a ponto de formar uma espécie de massa humana. Escuta-se, então, o barulho de algo que parece ser esmagado no contato dos corpos que, por sua vez, se misturam entre si. Há, portanto, um aspecto lúdico no qual o espectador sente-se como se estivesse na origem do mundo ou na origem da própria matéria. Finalmente, o palco é completamente iluminado e se podem observar cinco *performers* nus, adormecidos sob o palco, rodeados e melados pelos vestígios de frutas e legumes, como se se tratasse de uma orgia silenciosa, ou ainda de uma espécie de rito de morte e renascimento revelado por uma luz que parece surgir das trevas e que se torna, a partir de então, progressivamente ofuscante. Os *performers*, então, despertam e levantam-se lentamente. Eles olham fixamente para um ponto na plateia que o espectador não pode precisar e, por fim, saem de cena sem nada dizer.

⁴² RAMBERT, Pascal. *Memento Mori*. Gennevilliers, T2G, déc. 2013. Programme. « [...] n’a pas de sujet sinon le mouvement lui-même. Ou encore si possible avant le mouvement lui-même. Je veux dire encore avant. Au tout début. Avant que ça bouge. Avant que ça apparaisse. On pourrait imaginer ça: avant le mouvement. Avant même qu’on voit quoi que ce soit ». [Tradução nossa].

Vários aspectos do teatro performativo são discerníveis neste espetáculo. Em primeiro lugar, observa-se a expressão de um fazer, de uma ação que se concretiza, porém desprovida de um sentido fixo. Pode-se distinguir uma busca que se coloca antes do próprio movimento (como diz Rambert) e mesmo de toda possibilidade de *faire image* e de *faire sens*.⁴³ Trata-se de uma cena que é justamente uma antípoda da maneira de se conceber a encenação nos anos 1960-1980, na qual o espetáculo era concebido como realização de uma obra, um sistema fechado em si mesmo, uma espécie de maquinaria de imagem e sentido. Contrariamente, *Memento Mori* é uma desconstrução da unidade de sentido. É o esfacelamento de um ponto de vista único, de uma visão unitária da cena. O segundo aspecto performativo deste espetáculo está ligado à realização de uma ação. Como não há, *a priori*, uma busca pelo sentido, é o “fazer” que se torna objeto primeiro proposto ao olhar do espectador.

Todos os pontos de referência do espectador lhe são retirados quando ele não pode distinguir um tema ou uma imagem. A maior parte do tempo, o espetáculo está na escuridão absoluta. O aspecto lúdico de jogar com a escuridão e o movimento sonoro fazem das aparições dos *performers* a terceira característica performativa deste espetáculo: o uso de diferentes estratégias de percepção pelo espectador. Esta operação induz o espectador a reações diversas: do mergulho profundo em si mesmo por intermédio da obscuridade até o sentimento de angústia que pode lhe ocorrer.

De acordo com Pascal Rambert, seu trabalho, enquanto encenador, consiste em criar um espaço de jogo onde seus colaboradores podem colocar-se e (co)criar com ele em tempo real. E, para ele, o público é também (co)criador do espetáculo, pois nunca há em seu trabalho artístico a busca pelo sentido unitário, mas a participação ativa de seus colaboradores e do espectador.

Durante o encontro público com o iluminador Yves Godin,⁴⁴ ele afirma que a luz, assim como sua ausência, funciona como o dispositivo cênico essencial do enquadramento no qual os artistas envolvidos participam da criação. Segundo ele, o trabalho em torno da obscuridade estrutura o espetáculo em três eixos: 1) primeiras aparições fantasmagóricas; 2) movimento sonoro; 3) introdução de frutas e legumes em torno dos *performers*.

⁴³ Cf. BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris: Gallimard, 2006.

⁴⁴ Realizado no dia 20 de dezembro de 2013, após a apresentação do espetáculo, no T2G, em Gennevilliers, região administrativa da Île de France, nos arredores de Paris.

Em *Memento Mori*, há uma concentração de atenção em torno da cena em si mesma. O jogo de movimento e de luz, a obscuridade e as aparições, o preto e branco e as cores das frutas e legumes reenviam o espectador às questões do teatro que nasce no fim do século XIX e no início do século XX, com o surgimento da luz elétrica e do cinema, fazendo surgir a discussão em torno do movimento e, conseqüentemente, do corpo. Este espetáculo evidencia o trabalho de reflexividade como dimensão importante do teatro performativo, pois a *performance* dá ênfase às operações do “fazer” e do “mostrar fazer”. Pode-se considerar igualmente que ele possui uma qualidade metalinguística e, dessa maneira, metateatral. A metalinguagem é um traço recorrente no teatro performativo. Rambert diz, por exemplo, que no seu trabalho de criação seus temas essenciais giram sempre em torno das mesmas questões: “o que é o teatro?” e “o que é uma representação?”.⁴⁵

Os espetáculos *Cour d'Honneur* e *Disabled Theatre*, de Jérôme Bel, parecem ser também bastante instrutivos nesta discussão. Nesses dois espetáculos, encontram-se vários aspectos do teatro performativo: a) relação com o real; b) relação com o próprio corpo; c) uma apresentação no lugar de uma representação; d) relação do artista com sua própria *performance*; e) emprego de novas estratégias perceptivas.

O primeiro, *Cour d'Honneur*, apresentado no Festival de Avignon 2013, na Cour d'Honneur du Palais des Papes, tem como tema a memória do teatro, a partir da memória de espectadores. Trata-se de lembranças de espetáculos e de experiências pessoais dos próprios espectadores neste lugar mítico que é a Cour d'Honneur du Palais des Papes. O dispositivo cênico e a estruturação do espetáculo são bastante simples: uma fileira de cadeiras, em semicírculo, diante do público, de onde os espectadores-*performers* se levantam individualmente para ir ao centro do palco a fim de compartilhar suas experiências enquanto espectadores de teatro. Como referência das diversas lembranças narradas, há a introdução de evocações das cenas e espetáculos mencionados, como por exemplo, elementos de cena de uma peça de Christoph Marthaler; o registro em áudio de uma montagem de *Antígone*, dirigida por Jean Villar; a presença de atores e *performers* que refazem ao vivo trechos dos espetáculos que participaram e que foram apresentados neste mesmo espaço em outras edições do Festival, como a escalada ao vivo na Cour d'Honneur du Palais des Papes, que fazia parte do espetáculo *Inferno*, da Società Raffaello Sanzio, com encenação de Romeo

⁴⁵ RAMBERT, Pascal. *Entrevista concedida a Igor de Almeida Silva*. Paris, 28 jan. 2014.

Castellucci, apresentado no Festival de Avignon 2008. O teatro aparece, aqui, como tema e material do espetáculo. O que se vê em cena é citação e paráfrase do próprio teatro. Em outras palavras: teatro dentro do teatro.

O segundo, *Disabled Theatre*, apresentado no Théâtre des Abesses, durante o Festival de Outono de Paris, em 2013, coloca em cena atores com *síndrome de down* do Teatro Hora, grupo profissional suíço que tem em seu elenco apenas atores com deficiência. O dispositivo cênico é marcado por uma cenografia reduzida a uma fileira de cadeiras nas quais os intérpretes se sentam diante do público, como ocorre em *Cour d'Honneur*. O espetáculo é dividido em 7 partes, a partir de 7 pedidos feitos por Jérôme Bel aos atores ao longo dos ensaios e que são refeitos durante a representação por uma tradutora-assistente (pois os atores do Teatro Hora falam apenas o suíço-alemão): 1) pediu a cada ator de ir individualmente ao proscênio e de olhar o público durante um minuto; 2) pediu a cada um de se apresentar em cena, dizendo seu nome, sua idade e sua profissão; 3) solicitou aos atores de revelarem suas respectivas doenças ao público; 4) Ao longo dos ensaios, pediu aos atores para criarem individualmente solos de dança. Dos 12 solos criados, ele escolheu 7 para serem apresentados ao público; 5) perguntou-lhes o que achavam deste espetáculo; 6) decidiu, em seguida, apresentar os demais 5 solos de dança que não haviam sido escolhidos; 7) pediu aos atores para agradecerem ao público como sinal de término do espetáculo.

Enquanto em *Cour d'Honneur* o teatro é tema da narrativa de cada espectador, em *Disabled Theater* ele se torna tema do espetáculo não unicamente porque se testemunham em cena os vestígios de seu processo de criação, mas sobretudo porque o que se vê é, de certa maneira, a ficcionalização das etapas de sua criação, notadamente a do papel do encenador, que se torna uma presença em cena, sendo quase um personagem onisciente. Ele perde as atribuições de representar um universo de ficção e de lhe conferir sua visão pessoal, seu ponto de vista. No entanto, em seu lugar, ele mesmo é tematizado, tornando-se um personagem de seu processo de criação: aquele que conduz os ensaios, que organiza e escolhe o que deve ser visto.

Parece que, nestes exemplos, os conceitos de performatividade (teatro performativo) e metateatralidade revelam-se bastante próximos, mesmo complementares, na prática teatral contemporânea e, particularmente, no trabalho do encenador.

A proeminência do debate em torno dos conceitos de teatralidade e performatividade, nos últimos 30 anos, torna paradoxal e, de certo modo, suspeitosa a tentativa de colocá-los em diálogo com o conceito de metateatralidade, visto que tais noções já compreendem e absorvem muitos dos aspectos que definem a metateatralidade, especialmente sua autorreflexividade. Todavia, essa aparente distância, ou redundância dos conceitos, não esgota o debate, nem a pertinência ou não do metateatro (ou metateatralidade) como instrumento teórico para se abordar certas práticas teatrais atuais.

Em verdade, ela revela um embate mais antigo, que envolve praticamente todo o teatro do século XX: a relação entre texto e cena, representação e *performance*. Tanto a teatralidade quanto a performatividade são conceitos que surgem e se desenvolvem à medida que a cena requer e assume sua independência diante do texto, à medida que o modelo mimético de representação passa a sofrer sucessivas crises e questionamentos. Essa mudança é simultânea ao surgimento e apogeu do encenador que, após certo tempo, também tem seu reinado colocado em questão. O espectador é alçado a novo rei nessa batalha *pelo e/ou contra* o sentido. Como diz Dort: “Se encenar é converter em signos, atuar é deslocar esses signos, estabelecendo, em um espaço e tempo definidos, o movimento, ou mesmo, a deriva, desses signos”.⁴⁶

O metateatro surge no âmbito dos estudos teatrais em uma época em que as pesquisas acadêmicas concentram-se quase que exclusivamente no texto. De certa forma, trata-se de um prolongamento e sofisticação do procedimento dramatúrgico do teatro dentro do teatro. Retomá-lo como instrumento de análise, parece reavivar uma antiga querela. Todavia, diante da incorporação de diversos procedimentos pós-modernos, pós-dramáticos ou performativos na própria dramaturgia contemporânea, ou do caráter eminentemente metalinguístico de muitas dessas obras, tanto na pena quanto na cena, leva a supor que o metateatro ainda pode ser discutido em face da diversidade do panorama teatral contemporâneo.

Insistir no tema da metateatralidade é pertinente na presente pesquisa justamente pela natureza do objeto estudado: uma companhia teatral surgida na aurora dos anos 1990, no começo do movimento do teatro de grupo e da experimentação e difusão de processos compartilhados de criação que reformulam e colocam em crise a função do encenador, como se pode constatar no Brasil, por meio do processo colaborativo e do

⁴⁶ DORT, Bernard. A representação emancipada. Op. cit., p. 54.

trabalho do Teatro da Vertigem, por exemplo. No entanto, o encenador da Companhia Teatro de Seraphim, Antonio Cadengue, vem de outra geração, atravessando diferentes momentos do teatro brasileiro. Da contracultura e antropofagia do final dos anos 1970 ao teatro de diretor dos anos 1980. Toda essa herança cultural está presente na CTS, grupo que, inclusive, se destaca pelo apreço pela palavra, pela predileção a dramaturgos brasileiros contemporâneos e cujos espetáculos demonstram uma especial atenção pelo desvelamento do universo teatral ele mesmo. É como se o seu encenador, com seu grupo, dissesse todo o tempo: estamos no teatro, eis o teatro, eis a questão.

3. GÊNESE E REFLEXIVIDADE

3. GÊNESE E REFLEXIVIDADE

Essencialmente, a metateatralidade caracteriza-se pelo aspecto autorreflexivo, ou seja, sua autorreferência e reflexão (o que lhe confere também um viés filosófico, segundo Lionel Abel), inseridos dentro da própria peça ou espetáculo. Não apenas o teatro reflete a si mesmo, como ele próprio é objeto de reflexão dentro de uma estrutura dramatúrgica.

Essa reflexividade encontra-se não somente em certos espetáculos da Companhia Teatro de Seraphim, mas também na poética cênica de seu encenador Antonio Cadengue. No entanto, o que chama atenção é que esta reflexividade pode ser identificada na própria origem do grupo por meio do projeto Seraphins Revisões.

Com apenas dois anos de existência, a CTS lança-se em um projeto ao mesmo tempo de reciclagem interna e, sobretudo, de revisão de sua curta trajetória e atividades desenvolvidas até então. Em 1992, com o Seraphins Revisões, o grupo propõe-se à realização de: 1) uma retrospectiva de quatro espetáculos de seu repertório naquele momento: *A lira dos vinte anos* (de 12 a 29 de março); *Heliogábalo & eu* (2 a 12 de abril); *Em nome do desejo* (16 de abril a 31 de maio) e *O jardim das cerejeiras* (4 a 14 de junho); 2) duas oficinas, uma de interpretação para os próprios membros da companhia, ministrada por Maria Lúcia Pereira, e outra de crítica teatral, aberta ao público, oferecida por George Moura e Maria Lúcia Pereira; 3) uma exposição de seu acervo de cartazes, fotos, programas, projetos de cenários e figurinos, maquetes e figurinos, expostos no *hall* de entrada do Teatro Barreto Júnior, no Recife, onde acontecia a temporada dos espetáculos novamente em cartaz; 4) um documentário sobre a companhia, dirigido por George Moura e Alexandre Figueirôa, exibido junto com a exposição.

Este projeto revisionista de sua tão curta trajetória já aponta para um duplo objetivo: de estabelecer-se como companhia estável de repertório na cidade do Recife e de procurar constituir uma identidade artística. Trata-se também de uma dupla ação: de olhar para e refletir sobre si mesmo, e de oferecer esta imagem-reflexão ao público. De antemão, pistas para uma metateatralidade no bojo do projeto artístico do grupo. A reunião dos seus quatro primeiros espetáculos permite um olhar em conjunto sobre suas características e das escolhas artísticas que os norteiam em seus primórdios.

3.1. O reflexo de Artaud

Retrospectivamente, o projeto de montagem de *Heliogábalos & eu* surge em 1989, quando Antonio Cadengue apresenta ao seu ex-aluno do Curso de Formação do Ator (CFA) da UFPE e iniciante diretor teatral George Moura o texto de João Silvério Trevisan, propondo que ele o encenasse no Recife durante suas férias do mestrado em Teatro na USP.⁴⁷ Espetáculo que se concretiza no ano seguinte, estreando em março, no Teatro Valdemar de Oliveira. É neste espetáculo que o grupo é batizado de Companhia Teatro de Seraphim, em referência ao livro *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud, especificamente ao ensaio “O Teatro de Séraphin”, que fazia parte dos estudos teóricos preparatórios para a montagem.

Escrito durante a estadia de Artaud no México, em 1936, o título deste ensaio faz referência a um teatro de sombras chinesas, introduzido na França por um italiano de nome Serafino, funcionando de 1781 a 1879. Dividido em duas partes (“Neutro Feminino Masculino” e “O Teatro de Séraphin”), este talvez seja o mais enigmático dos textos contidos em *O teatro e seu duplo*. Porém, é também uma espécie de súplica das proposições estéticas do livro.

Originalmente, o grupo denomina-se Companhia Teatro **de Séraphin**, como no artigo homônimo de Artaud. Esta é uma sugestão do ator Marcus Vinícius de Pinho e Souza, imediatamente acatada pelos demais componentes do grupo. Ao nome “Teatro de Séraphin”, Antonio Cadengue sugere o acréscimo de “Companhia”, enfatizando o caráter profissional do empreendimento. Na montagem seguinte à de *Heliogábalos & eu*, *Em nome do desejo*, o grupo decide-se pela forma portuguesa arcaizante “Seraphim”, como uma forma de se manter, ao mesmo tempo, próximo e distante da raiz francesa “Séraphin”, ou italiana “Serafino”.

Em *Heliogábalos & eu*, discutem-se as proposições teóricas de Antonin Artaud, por meio de sua própria figura, transformada em personagem no texto, e de um ator-bailarino determinado a pôr em prática, de modo radical, as teorias de seu mestre. O ator e bailarino Hélio está preparando um balé baseado na vida do imperador romano Heliogábalos, sob inspiração do Teatro da Crueldade. Quando visita um teatro abandonado, em busca de um espaço para as apresentações de seu balé, ele encontra um

⁴⁷ Na época, George Moura cursa o mestrado em Artes-Teatro, na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Sábato Magaldi, cujo tema da dissertação é a crítica teatral de Paulo Francis, no Jornal *Diário Carioca*, no período de 1957-1963.

mendigo que se diz Antonin Artaud. Incrédulo da identidade do mendigo, Hélio apresenta-se como Heliogábalo. A ficção e a realidade inter-relacionam-se de maneira ambígua, sem permitir completamente ao leitor a percepção dos diversos níveis de representação que o texto enceta.

Diferentemente de Artaud, Hélio usa a arte como meio de glorificação pessoal. Para tanto, revela a Artaud seu plano secreto: pretende provocar o assassinato de sua primeira bailarina e amante, Júlia,⁴⁸ no dia da estreia do balé. Ao mesmo tempo em que a ama, Hélio a odeia profundamente, por rivalidade profissional. Com seu assassinio, o bailarino pretende chamar a atenção da imprensa e do público, tal qual em um espetáculo romano, oferecendo-lhes escândalo e sangue, pão e circo. Para a execução do plano, Hélio prepara Aurélio, seu outro amante, por meio de cartas anônimas que o incitam a assassinar a bailarina. O motivo do crime será o ciúme, visto que Hélio logo abandonará seu amante. Tudo deverá ocorrer na noite de estreia: Júlia usará uma capa de cor púrpura, que servirá de alvo para Aurélio. Segundo Hélio, o título de seu balé é *Heliogábalo & eu*.

A peça enceta diversos procedimentos metateatrais, a começar pela referência a Artaud e a seu Teatro da Crueldade, assim como a autorreferência do texto, cujo título é mencionado no próprio interior da peça, nomeando o balé concebido por Hélio. Fora isso, em determinado momento, articulam-se simultaneamente o balé *Heliogábalo & eu* e o crime em cena, também outra representação, onde Hélio orchestra não o assassinato de Júlia, mas a sua própria morte. Na primeira encenação de George Moura, em 1990, realizada em um espaço não à italiana, o espetáculo mesclava-se com o balé, por intermédio de um único bailarino em cena, à medida que Hélio descreve e discute seu projeto com Artaud.

Os procedimentos metateatrais são bastante claros: um mendigo que se diz Antonin Artaud, uma personalidade teatral, ou seja, ator, dramaturgo e teórico, um dos reformadores do teatro moderno no século XX. É o que Kowzan chama de *gente de teatro como personagem cênica*. Além disso, há um segundo nível de metateatralidade, entre o ser e o parecer, em que não se sabe exatamente se o mendigo diz a verdade, pois, afinal, a peça se passa na atualidade. Se ele está blefando, então trata-se de outro nível de representação interna: uma representação dentro da representação.

⁴⁸ Júlia Sêmia é a mãe do imperador Heliogábalo que, em vida, usa de diversas estratégias e crimes para colocar seu filho adolescente no trono romano. A amante e primeira bailarina de Hélio possui o mesmo nome, ou seja, mais um procedimento metateatral na peça, especificamente o da *mise en abyme*.

O processo de espelhamento é contínuo. Isso ocorre por meio do personagem de Hélio, um bailarino que pretende criar um balé, cujo nome é *Heliogábalos & eu*, inspirado em *Heliogábalos ou O anarquista coroados*, de Antonin Artaud. Como um espelho, reflete o conjunto temático e narrativo da peça de Trevisan, tornando-se um duplo. A partir da figura de Artaud e de sua poética teatral, esta peça trata de temas caros ao metateatro: teatro e vida, realidade e ilusão, ser e parecer.

Segundo o encenador George Moura, a peça discute, entre outras questões, “a função da arte, da poesia e do teatro na vida das pessoas”.⁴⁹ No rastro dos textos de Artaud, o diretor concebe o espaço cênico da primeira versão da peça da seguinte maneira:

[...] pequena sala, quase uma caverna, onde os espaços de atuação dos atores é circular, numa quebra intencional da relação à italiana. A peça transcorre indiferentemente por todo o espaço da sala, onde os espectadores funcionarão um pouco como parte do cenário da peça. Apenas os números de dança ocorrem em dois praticáveis, sendo que um com areia e outro com água – que surgem o espaço de representação da ficção, ou seja, as coreografias concebidas pelo bailarino Hélio são apresentadas em *flashes*, num claro recurso de teatro dentro de teatro.⁵⁰

No projeto de encenação de *Heliogábalos & eu* (e depois no cartaz-programa do espetáculo), encontra-se um pequeno texto sobre a CTS, de autoria de George Moura, ainda com a grafia **Séraphin**, que se assemelha a uma carta de intenções, quase um *manifesto*:

Somos seres afins, Serafins. Afins, inclusive de fazer teatro. Queremos experimentar, **lançar um grito, ainda que isso nos esvazie. Representar é uma forma de viver. Quem nos proibiria de acreditar no sonho do teatro quando acreditamos no sonho da realidade?** O Teatro de ser afins de fazer Teatro. Pode parecer óbvio, mas jamais obtuso. A alegria – mesmo depois de 100 anos do nascimento de Oswald de Andrade – ainda é a prova dos nove. Viva a rapaziada. **A nossa busca é pela expressão exata**, sem cartilhas ou doutrinas, mas com todo o estudo possível e imaginável. É imprescindível uma estética teatral que leve em consideração as evoluções e revoluções do teatro no mundo. A favor do teatro

⁴⁹ MOURA, George. Natureza e objetivos do projeto. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Heliogábalos & eu*. Direção George Moura, Recife, 1990, [s.p.]. Projeto de montagem. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

⁵⁰ Id., *ibid.*

inteligente. Serafins (seres afins) do Teatro. **Detalhar mais seria estragar a poesia da coisa.**⁵¹ [grifos nossos].

Os trechos grifados são justamente os que podem ser indicados, de modo mais evidente, como paráfrases de “O Teatro de Séraphin”. Nesse manifesto, reiteram-se as relações entre Teatro e Vida, acrescentando-se o Sonho. Essa relação também está presente no texto de Artaud. Aqui, surge, implicitamente, uma nova noção: o Duplo. No entanto, o duplo não existe em Artaud como cópia. Quando ele justifica o título de seu livro (*O teatro e seu duplo*), afirmando que a vida é o duplo do verdadeiro teatro, o que ele quer dizer é que o duplo (vida) é o próprio teatro; ou seja, uma manifestação outra da “unidade múltipla da Vida”.⁵² E, assim como Teatro e Vida são diferentes expressões de uma mesma Unidade, o Sonho também aparece como outra realidade possível, tão real quanto a Vida.

Outro aspecto importante do manifesto diz respeito ao rigor na obra artística, que marca a união entre arte e ciência em Artaud (única possibilidade de se atingir a magia no teatro e de lhe restituir o aspecto sagrado⁵³). Ele pode ser inferido no trecho: *A nossa busca é pela expressão exata, sem cartilhas ou doutrina*. Procura-se o rigor da forma, por meio da pesquisa e do estudo, sem prender-se em fórmulas cristalizadas. Estas palavras *rigor, precisão, expressão exata* serão frequentemente referenciadas e enfatizadas nos programas de espetáculos. É uma marca e posicionamento artístico do grupo, mas também aponta para sua concepção de encenação e de espetáculo, marcada pelo momento histórico (o teatro dos anos 1980), pela busca de uma conceituação e formalização cênica, ao mesmo tempo, rigorosas e sofisticadas. Em outras palavras: eis os pré-requisitos de um texto espetacular. E, nesse posicionamento, deixam claro os Seraphins o teatro que gostam e pretendem fazer: *A favor do teatro inteligente. Serafins (seres afins) do Teatro*.

Esse jogo linguístico com as palavras “serafim” e “seres afins” traz a ideia de afinidade, união entre pessoas com desejos e modos de pensar comuns, em busca de

⁵¹ MOURA, George. A Companhia Teatro de Séraphin. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Heliogábalos & eu*. Op. cit. No final deste texto, informam-se ainda os integrantes da companhia à época: “Nós, seres afins: Almir Rodrigues, Anibal Santiago, Antonio Cadengue, George Moura, João Denys, Lúcia Machado, Manuel Carlos, Marcus Vinícius, Yêda Bezerra de Mello e outros seres...”. Dois anos depois, a CTS legaliza-se enquanto firma com os seguintes sócio-fundadores: Antonio Edson Cadengue, Marcus Vinícius de Pinho e Souza, Lúcia Machado Barbosa, Manuel Carlos de Araújo, Anibal Santiago Silva e Augusto Farias Tiburtius.

⁵² FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 1996, p. 86.

⁵³ “No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se”. ARTAUD, Antonin. O teatro de Séraphin. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Op. cit., p. 172.

uma mesma utopia teatral.⁵⁴ Jogo linguístico de sentido gregário, ao mesmo tempo em que deixa claro que o teatro sem pensamento e rigor não lhes interessa, não lhes é “afim”.

Percebe-se aqui não apenas uma leitura e apreensão da peça de Trevisan e do pensamento de Artaud, mas também as intenções do jovem encenador em relação ao teatro e à companhia que ele está a fundar com Antonio Cadengue e os demais *seres afins*. De modo espelhar, a jovem companhia parece tomar para si a questão do teatro-vida, assim como procede Artaud em sua época: “Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento sinto-me existir”.⁵⁵ Vida e poesia (teatro) encontram-se indissociáveis, e a escolha do teatro como meio de expressão e modo de atuação na sociedade configura-se como forma de viver, expressão da Vida em si mesma.

O intenso trabalho dramaturgico em torno do texto de Trevisan e dos escritos de Antonin Artaud reflete-se na própria identidade do grupo, sendo o seu texto-manifesto, assinado por George Moura, quase um palimpsesto do ensaio de Artaud, “Teatro de Séraphin”, culminando na própria denominação do grupo, Companhia Teatro de Seraphim.

No artigo “A propósito do teatro de grupo”,⁵⁶ Béatrice Picon-Vallin considera importante no estudo de um grupo de teatro a análise de seu nome, para se compreender seus sentidos e sua repercussão na trajetória de uma companhia teatral. Levando em consideração tal argumento, mais do que pressupor acerca de uma possível descendência da Companhia Teatro de Seraphim do pensamento e estética artaudiana, o que fica claro é o próprio foco de interesse do grupo: o teatro. Expressa um elemento autorreflexivo em que o objeto de indagação e prospecção é o teatro. Tal hipótese pode ser desenvolvida e nuançada a partir do estudo de *O Jardim das Cerejeiras*.

⁵⁴ “Uma paixão nos une: O Teatro. Precisamente por isso somos seres afins – SERAPHINS”. APRESENTAÇÃO. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Seraphins Revisões*. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1992. Programa. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

⁵⁵ ARTAUD, Antonin. O teatro de Séraphin. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Op. cit., p. 171.

⁵⁶ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice. A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 82-89.

3.2. Tchékhov e seus espelhos

O espetáculo *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchékhov, com direção de Antonio Cadengue, teve sua estreia no mês de agosto de 1990, no Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges, na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Para George Banu, “*O jardim das cerejeiras* se encontra em um cruzamento. Com ele se finda o século XIX e o XX começa”.⁵⁷ E, como última peça de Tchékhov, *O jardim das cerejeiras* conclui toda uma tetralogia iniciada com *A gaivota*. Por isso, para Banu, “encenar *O jardim das cerejeiras* é encenar Tchékhov por inteiro”,⁵⁸ tornando-se, portanto, um desafio para qualquer encenador e/ou grupo teatral.

Havia uma paixão dos membros da CTS por esse texto e pela obra de Tchékhov em geral. Uma das atrizes e fundadoras do grupo, Lúcia Machado, havia, por exemplo, feito um longo trabalho sobre a dramaturgia tchekhoviana para uma disciplina da Especialização em Artes Cênicas que ela cursa em 1986, na Universidade Federal de Pernambuco.

De certo modo, montar Tchékhov seria reviver e atualizar em sua própria trajetória de companhia a aventura teatral de Stanislávski e do Teatro de Arte de Moscou. Ou seja, do desenvolvimento de um trabalho coletivo, de um estilo de interpretação e preparação de atores, a partir de uma matriz dramatúrgica. Como muitos dos atores que se juntam à Seraphim são provenientes dos cursos de interpretação que Antonio Cadengue ministrou no Curso de Formação do Ator da UFPE e no Curso Básico à Formação do Ator da Fundaj (montando respectivamente *O despertar da primavera* (1986) e *O balcão* (1987), no CFA, e *Valsa n. 6* (1990) e *Em nome do desejo* (1990), na Fundaj), quase todos bastante jovens e ainda em fase inicial de atuação teatral, essa escolha dramatúrgica configura-se como um “rito de passagem”, uma provação, no sentido de aprimorar seu elenco no que tange ao trabalho de interpretação.

O espetáculo é todo vestido em branco, dos figurinos à caixa cênica, em um simbolismo – como atesta o próprio encenador no texto do programa – que remete, ao mesmo tempo, à morte, à memória e à infância: “Mergulhamos na infância que, uma vez incrustada na pele dos Senhores do Cerejal, não mais os larga: o mundo visto como

⁵⁷ BANU, George. *La Cerisaie* et les défis de la mise en scène. In: THÉÂTRE AUJOURD’HUI, N. 10. *L’Ère de la mise en scène*. Paris : CNDP, 2005, p. 128 « *La Cerisaie* se trouve à un carrefour. Avec elle s’acheve le XIXe siècle et XXe commence ». [Tradução nossa].

⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 129. « mettre en scène *La Cerisaie* c’est mettre en scène Tchekhov tout entier ». [Tradução nossa].

um brinquedo embalsamado. O branco como réquiem, como frio que para sempre os congelou no tempo e no espaço”.⁵⁹

Tomando como ponto de partida para sua leitura cênica os personagens de Liúba Andréievna e Leonid Gaiév, essas crianças embalsamadas, congeladas no tempo, o encenador Antonio Cadengue introduz um prólogo e um epílogo. No primeiro, duas crianças brincam no palco, um garoto que o atravessa da direita para esquerda, puxando um carrinho em forma de cisne, e uma garota no centro, brincando com uma miniatura do Kremlin de Moscou (em verdade, uma maquete cenográfica). Logo na chegada de Liúba e sua comitiva, o primeiro personagem a entrar em cena é o velho criado Firs, que carrega um quadro retratando duas crianças, as mesmas vistas anteriormente no prólogo. São Liúba e Gaiév quando crianças.

É claro o ponto de vista que a encenação introduz por meio destes signos cênicos: o quadro como uma metáfora da infância congelada que aprisiona Liúba e Gaiév no passado, e que lhes imprime uma inconstância e leveza pueris. Ao final, no momento em que todos partem deixando o velho Firs sozinho e esquecido no casarão, ele surge em cena carregando novamente o mesmo quadro de Liúba e Gaiév quando crianças, como se o sepultamento do velho servo seja também as pompas fúnebres do passado sempre redivivo. No casarão, a “infância embalsamada” encontra seu túmulo. E, funcionando quase como um epílogo, novamente as crianças vêm em cena, dessa vez fechando as cortinas e ressaltando mais uma vez o foco da leitura cênica do encenador Antonio Cadengue.

No programa do espetáculo, Cadengue explicita as fontes intertextuais com as quais buscou dialogar: “O nosso *Jardim* imergiu no tempo – ‘que voa’ – e no espaço ‘branco, branco’. Com habilidade e alegria, fomos escrevendo o espetáculo que a cada dia dialogava com outros: o de Stanislávski, o de Peter Brook, de Giorgio Strehler, de Otomar Krejka e Lucien Pintille”.⁶⁰

Ao elencar todas essas encenações históricas de *O jardim das cerejeiras*, Cadengue deixa claro o procedimento intertextual da encenação. No metateatro, o intertexto é chamado também de citação dramática. O fato de se tomar uma encenação, e não uma dramaturgia como material intertextual, permite um paralelo desse mesmo

⁵⁹ CADENGUE, Antonio. Réquiem à infância. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *O jardim das cerejeiras*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges, 1990. Programa.

⁶⁰ Id., *ibid.*

procedimento metateatral tanto no texto quanto na cena: a encenação como intertexto. No caso da montagem da *Seraphim*, entre as criações citadas, a que serviu de fato de intertexto para a encenação de Antonio Cadengue foi a de Giorgio Strehler, no Piccolo Teatro de Milão, em 1974.

A versão do encenador italiano destaca-se no quadro de encenações históricas de *O jardim das cerejeiras* por fazer vir à tona o lado simbolista do texto tchekhoviano, visto que, por muitas décadas, a leitura naturalista do Teatro de Arte de Moscou torna-se um paradigma, influenciando todas as encenações que a procederam até os anos 1960, quando surgem diferentes abordagens do texto. Com Strehler, o foco passa a ser a infância e a memória, tomando como referência as indicações do texto ou sugestões das cartas de Tchekhov, que oferecem pré-imagens bastante nítidas. Mulheres vestidas de branco no jardim que, por sua vez, também é todo branco:

Strehler colocará toda a obra sob o signo do branco ambivalente, signo de infância e de luto, o branco de vestidos de noiva e o branco das mortalhas, o branco dos cerejais e o branco dos fantasmas. Pela transparência do branco incerto, caro aos simbolistas, o mestre do Piccolo reaproxima *O jardim das cerejeiras* a sua família.⁶¹

O mesmo *leitmotiv* que orienta a encenação de Strehler é também tomado como eixo do espetáculo da *Seraphim*. O branco de uma encenação é refletido na outra. Na versão da CTS, o foco do texto cênico recai na imagem congelada dos personagens de Liúba e Gaiév. O *punctum* da encenação de Antonio Cadengue encontra-se na figura do velho criado Firs carregando o quadro de Liúba e Gaiév quando crianças, em sua “infância embalsamada”.

Apesar do empenho artístico, o espetáculo não encontra receptividade nem do público, nem da crítica recifense. A repercussão na imprensa é pífia; porém, o espetáculo consegue suscitar um debate nos jornais entre duas figuras do teatro recifense. De um lado, Rubem Rocha Filho, teatrólogo carioca radicado no Recife desde os anos 1980; do outro, Paulo Michelotto, tradutor e dramaturgista da montagem de *O jardim das cerejeiras*, além de professor da licenciatura em artes cênicas da UFPB, naquele momento. O debate inicia-se com o artigo de Rubem Rocha Filho, “*Clean?*

⁶¹ BANU, George. *La Cerisaie* et les défis de la mise en scène. In: THÉÂTRE AUJOURD’HUI, N. 10. *L’Ère de la mise en scène*. Paris : CNDP, 2005, p. 133-134. «Strehler mettra l’oeuvre toute entière sous le signe de ce blanc ambivalent, signe d’enfance et de deuil, le blanc des robes de noces et le blanc des linceuls, le blanc des cerisiers et des fantômes. Par la transparence du blanc incertain cher aux symbolistes, le maître du Piccolo rattache *La Cerisaie* à leur famille ». [Tradução nossa].

Estética de ladrilhos insossos”, publicado no *Jornal do Commercio*. Eis alguns trechos significativos:

O público recifense tem a oportunidade rara de ver uma das melhores peças escritas neste século. *O cerejal*, cujos donos só conseguem vislumbrar como um Jardim das cerejeiras, é desses textos que transmitem a agonia de sua época e nos conduzem a um mergulho profundo na própria condição humana

.....
O texto de imensa riqueza e complexidade é também produto consumado da dramaturgia realista. Não há ações espetaculares, nem peripécias, nem tiros, só uma espera, um fluir inexorável do tempo que os condenará a todos. Teatro de semitons em que cada inflexão estaria apoiada numa longa e sofrida história interior.

.....
A encenação, além dos cortes, nos expõe à estética supostamente contemporânea do *clean*. Aí, a coisa desanda. Numa brancura hospitalar, a impositação dos estilos interpretativos (o *vieux jeu*) está muito pouco à vontade.

Intuitivamente os atores tentam se libertar da assepsia. Lúcia Machado brilha no seu diálogo com o estudante, revelando a patética e bela humanidade da mulher de carne, a “devassa”, como o irmão a define. É um instante que emocionados imaginamos o que poderia ser a sua Liúba, jorrando o sangue do desamor e não tolhida pela virgindade de guarda-pós e vestidos de noiva.

Com Marcus Vinícius, a coisa ainda é mais aflitiva, porque seu personagem tem a gana de quem é capaz de estourar de comer e de acumular posses. Na simbologia do *clean*, ele ganha um lenço vermelho no pescoço, quando desde o início requer o cheiro e a cor dos porcos. Mas se até o camponês se apresenta sem a lama das estradas, das searas da fome...

Os equívocos se estendem às expressões quase que exclusivamente imagéticas. A quebra do poético ao se forçar a barra com algo que seria tolamente mais poético: os passos em câmera lenta que o aturdido André Filho dá no fundo do palco, com o violão na mão, estragando o encontro lunar dos namorados.

Seria imaturidade, vontade de contribuir para a grandeza de Tchekhov, competir com o texto dizendo: olhem, o diretor disse a que veio? Acho que não. Importa notar que para o espectador mais exigente vai se desgastando a magia da situação dramática com esses embustes.⁶²

O crítico discorda de todas as opções da encenação, desde o título do espetáculo, passando pela adaptação do texto, a condução dos atores, até as imagens e soluções cênicas do diretor. Ele parece exigir do encenador um apagamento total diante do texto, em detrimento de um realismo arqueológico e da preservação da palavra do autor.

⁶² ROCHA FILHO, Rubem. *Clean? Estética de ladrilhos insossos*. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 2, 16 ago. 1990.

Como resposta, Paulo Michelotto publica um artigo, “*To clean or not tupy, meu caro?*”, também no *Jornal do Commercio*:

Como estudioso do Teatro no Recife, guardo até hoje o programa de 1981 de *O inspetor geral*, de Gogol, cujo texto foi reapropriado por Rubem e encenado pela Companhia Praxis Dramática, sob o título de *O inspetor vem aí*, numa concessão ao gosto da época. Ao ler Rubem, seu artigo sobre *O jardim das cerejeiras*, qualquer um que tenha em mãos aquele programa de 1981, não poderá deixar de exclamar com a personagem de *O jardim* Siméonov-Pichtchik: “Mas que coisa hein?!” É um espanto!

Há quase um decênio você escrevia, confirmando o que todo bom diretor sabe e pratica: “Uma peça de teatro tem muitas leituras, como se diz hoje em dia”. Você justifica assim a sua leitura. Ora, em 1990, você escreve no *Jornal do Commercio*: “A encenação [...] nos expõe à estética supostamente contemporânea do *clean*” (primeiro grifo, nosso). A suposição do leitor é de que, no mínimo, a estética *clean* passou a ser proibida e contagiosa!... Ela não pode ser uma das leituras? Que censura é essa? Além do mais, quem disse que a estética de *O jardim das cerejeiras* é *clean*, é asséptica?! Só você, Rubem. Será isso por causa do suposto “branco hospitalar”? Quem uniu a cor branca ao ‘hospitalar’ foi você mesmo! E desde quando nossos hospitais são brancos e assépticos? Na Europa, vá lá. Tal percepção aqui está deslocada e excessivamente *clean*. Mas você percebeu parte desse branco, pois mesmo em terras europeias a morte é branca, mas o é também em nossa melhor dramaturgia brasileira... Ou será que você interpretará o *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, como branco e portanto hospitalar e portanto *clean* e portanto insosso? O branco em Nelson, como em *Jardim das cerejeiras*, beira à morte, e por isso beira à vida paradoxalmente. Você sentiu essa presença tchekhoviana da morte, apenas se confundiu e chamou de ‘teatro morto’, quando queria dizer (e seria mais justo) “a morte no teatro”. Ela está lá, no branco desta Liúba “vestida de noiva”. A classificação é sua, nem é de Nelson.

Não me vou estender quanto à sua leitura equivocada da estética da encenação ou a sua interpretação pessoal de Tchekhov. Como você praticava e dizia (acertadamente) em 1981, uma peça “tem muitas leituras”... Discordo totalmente, porém, da suposição de que só você possa fazer uma leitura legítima. Seu Gogol já mostrava que não. Portanto, deixemos o público julgar... E não se preocupe em informá-lo sobre “modismos”. Quando em 1981, você fala de sua leitura pessoal de Gogol – personalíssima até – e escreve justificando que isso é porque assim “se diz hoje em dia”, o que é que se estava passando? Seria uma preocupação com modismos, o adaptar Gogol à moda de 1981? [...]

Você poderia dizer: “Mas eu tenho o direito de mudar!” Tem todo e espero que o exerça. Mas fica ruim mudar – sem fundamentação – para uma posição retrógrada quanto ao fenômeno da encenação. Pelo menos em 1981 você estava melhor informado”.⁶³

⁶³ MICHELOTTO, Paulo. *To clean or not tupy?, meu caro?* *Jornal do Commercio*, Recife, p. 2, 13 set, 1990.

No mesmo tom virulento, o artigo prossegue: o dramaturgista vai respondendo uma a uma as críticas de Rocha Filho, desde as escolhas da tradução e da direção, à caracterização dos personagens, até o trabalho dos atores, findando-se por um convite ao teatrólogo para assistir mais uma vez ao *Jardim das cerejeiras*, da Companhia Teatro de Seraphim, deixando em casa, porém, o seu “suposto Stanislávski”.⁶⁴

De modo análogo à montagem de *Heliogábalos & eu*, a Companhia Teatro de Seraphim, em seus primeiros anos, dessa vez na companhia de Tchekhov, parece almejar atravessar a história do teatro moderno e, de certo modo, fazê-la refletir em si mesma, como um rito de passagem particular. Espelhamento que se torna um reviver, de tal modo sugestivo, que reanima, inclusive, uma estranha querela em torno da arte da encenação, como a que ocorre entre Rubem Rocha Filho e Paulo Michelotto. De um lado, a preservação do texto de teatro; do outro, a defesa da encenação e de sua autonomia criativa diante do texto.

De todo modo, o que é peculiar nas montagens de *Heliogábalos & eu* e *O jardim das cerejeiras* no mesmo ano (1990 – e, posteriormente, retomadas no projeto Seraphins Revisões, em 1992) é que abordar Artaud e encenar Tchekhov, mais do que tentar encontrar uma linha contínua, uma conexão estética entre ambos, ou do que procurar indícios da poética cênica da CTS a partir desses dois reformadores do teatro moderno, aponta mais para um desejo, talvez incomensurável: o do próprio teatro. De tomá-lo como matéria de discussão e prospecção, como modo de procurar e constituir sua própria imagem enquanto companhia teatral. É o teatro o próprio objeto de desejo e inquirição do grupo.

Tal procedimento de espelhamento está presente de outro modo nos demais espetáculos que compõem o Seraphins Revisões: *Em nome do desejo* e *A lira dos vinte anos*. Ao invés da abordagem do próprio teatro e sua história, o olhar sobre si mesmo, sobre a juventude e sobre a história recente do país.

3.3. Autorretrato

Em nome do desejo é a segunda montagem da CTS, dirigida por Antonio Cadengue. Durante a primeira metade da década de 1990, o espetáculo alcança

⁶⁴ Id., *ibid.*

expressiva repercussão, recebendo o reconhecimento da crítica e do público nas diversas cidades brasileiras por onde excursiona.

Originalmente, a montagem é concebida como prova pública do Curso Básico à Formação do Ator, da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), onde Antonio Cadengue ministra a disciplina Improvisação/Interpretação. Terminadas as obrigações institucionais com a Fundaj, Antonio Cadengue incorpora o espetáculo ao repertório da Companhia Teatro de Seraphim, preservando o elenco original quase integralmente e prolongando sua temporada até maio de 1990.

Dois anos depois, dentro do Projeto Seraphins Revisões, o grupo faz uma segunda montagem de *Em nome do desejo* e de *Heliogábalos & eu*. Dá-se, então, o aperfeiçoamento técnico e estilístico das encenações.

Em nome do desejo baseia-se no romance homônimo de João Silvério Trevisan. O enredo aborda a crise pessoal de um homem que decide retornar ao seminário em que estudou, 25 anos antes, e onde viveu uma intensa paixão com outro seminarista. Uma viagem de volta a si mesmo em que o protagonista retoma suas memórias, particularmente as lembranças desse amor que o marca profundamente.

O aspecto fundamental de ambas as versões do espetáculo, e que também caracteriza o romance, é a dicotomia carne/espírito. A encenação é conduzida por um narrador, que também é o protagonista da estória em sua fase adulta (Ticão). Por meio de sua fala, o espectador acompanha em *flashback* a trajetória do jovem Tiquinho no seminário: dos primeiros contatos com o ambiente religioso até o início de sua amizade com Abel Rebebel, culminando no amor consumado e, depois, no seu rompimento. Assim como o romance, os temas fundamentais do espetáculo versam sobre a memória, o desejo, a paixão e a morte.

Utilizando um palco nu, envolto em uma caixa cênica toda revestida de um veludo azul marinho, e explorando essencialmente efeitos de luz e som, a encenação expõe a sexualidade juvenil em tom elegíaco. Antonio Cadengue apoia-se em um amplo aparato visual por meio de uma iluminação que varia entre tons azuis e rubros, e por intermédio do uso da liturgia católica: paramentos, procissões, matracas, turíbulo, incenso, velas, candelabros, anjos e santos, posturas hieráticas de corpos nus e seminus, adornadas pelo desenho de luz.

A luz tem o efeito de *close* cinematográfico. Em muitos momentos, como nas cenas de procissão, ou no enlace carnal dos jovens em plena celebração da quinta-feira

da paixão, apenas a luz permite a focalização precisa e milimétrica do olhar sob os eventos que ocorrem no palco. A luz e os corpos dos atores criam os diferentes espaços de representação e direcionam o olhar do público, mesmo quando várias ações acontecem simultaneamente. Há uma geometria do espaço no qual a luz e os corpos dos atores cumprem a função de criar as diversas áreas de ficção da encenação.

Baseando-se, exclusivamente, na corporeidade dos intérpretes, na sua movimentação dinâmica, orquestrada quase que coreograficamente, como se em uma sinfonia, tal a sua sincronicidade e andamento harmônico, percebe-se ser este espetáculo conduzido pela ideia constante do *movimento*.

Toda a organização espacial e deslocamento dos atores são regidos por um princípio cinematográfico de corte e enquadramento que garantem um ritmo ágil e controle absoluto do *ensemble* dos atores, quase todos bastantes jovens. Segundo o crítico de teatro e cinema Alexandre Figueirôa, a associação do “ritmo próximo da montagem cinematográfica” com a “ênfase ao binômio música e imagem”,⁶⁵ materializa no palco a estética do melodrama, também presente, por sua vez, no próprio romance.

A trilha sonora ilustra e conduz o estado de espírito dos personagens, condensando outro aspecto essencial do romance: a inter-relação entre o desejo e a música, a partir de cantos gregorianos, a música de Bach, Bethoven, Brahms, Mozart, Rachmaninoff, Carl Orff e o gospel *Amazing grace*, entre outros, expressando os acontecimentos da narrativa. Os figurinos mimetizam a indumentária clerical, auxiliando também na composição de ambientes e climas dramáticos.

Outra observação importante que Figueirôa faz diz respeito à presença de elementos barrocos na encenação:

A direção captou também quanto o romance em alguns momentos, aproxima-se do barroco na conjugação das palavras e na arquitetura cênica sugerida. Os poemas de Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz, na forma em que são expostos, assim como as imagens compostas a partir do ritual litúrgico, são a prova dessa percepção.⁶⁶

Já no romance *Em nome do desejo* encontra-se referência aos dois poetas místicos espanhóis que faziam parte das leituras de Tiquinho, cuja fé e devotamento lembram os arroubos místicos dos dois poetas. Por meio de um poema de São João da

⁶⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. Melodrama sem recato. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 2, 30 abr. 1992.

⁶⁶ Id., *ibid.*

Cruz, por exemplo, o adolescente interpreta o mistério da Santíssima Trindade, “onde o amor solidificava intrinsicamente as três pessoas”. Para o personagem,

[...] a Santíssima Trindade é um só Deus unido por um só amor. Esse único Deus habita em todas as partes. Em mim e em Abel também. Como Jesus é Deus, Jesus está em nós dois. Somos dois mas nos tornamos um por causa da presença de Jesus e seu amor. Eu amo Abel como a mim mesmo e o amor de Jesus é o mesmo dentro de nós. Então nosso amor é uma coisa só. Se eu e Abel não nos amarmos, o amor de Jesus vai ficar incompleto. Mas se nos amarmos, será um amor por toda eternidade. Unidos amorosamente em Jesus, eu e Abel nunca vamos nos separar.⁶⁷

Toda a dualística barroca da carne e do espírito é materializada em cena por meio das intervenções da figura de Santa Teresa de Ávila que atravessa o espetáculo do início ao fim, recitando poemas da própria Santa Teresa e de São João da Cruz, e imprimindo-lhe um erotismo místico. Esse quadro é completado com a presença de anjos nus ou seminus que, no seu conjunto, compõem imagens alegóricas das mortificações que fazem padecer o jovem Tiquinho. Uma primeira imagem alegórica: enquanto na margem direita do proscênio Tiquinho e Canário rezam, rogando perdão a Deus pelo “pecado da carne” em pensamento, na margem esquerda o diretor espiritual do Seminário, padre Marinho, faz preleções a um grupo de seminaristas. Ao fundo do palco, formando uma “Santíssima Trindade”, três jovens nus, de belos corpos. Atravessando esses *tableaux vivants*, Santa Teresa lança ‘arroz’ em cada um desses quadros, como se os abençoasse.

Outras imagens alegóricas: 1) novamente confessando seus pecados, Tiquinho ajoelha-se diante de uma cruz, sustentada por um anjo seminu, também ajoelhado com o corpo voltado em direção ao garoto, mas com os olhos direcionados para o alto; 2) Santa Teresa ajoelhada diante de um anjo com uma flecha apontada em direção ao seu coração; 3) no centro e ao fundo do palco, Santa Teresa ajoelhada diante de dois anjos sentados de cócoras, aconchegados, beijando-se; 4) ao fundo do palco, no centro, um cristo crucificado, Santa Teresa ajoelhada diante de Tiquinho e Abel que se beijam, enquanto que, nos dois extremos do palco, anjos seguram candelabros. Em determinado momento, Santa Teresa abraça e envolve os jovens amantes como se os conduzisse ao

⁶⁷ TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983, p. 116-117.

amor carnal, ao êxtase do espírito na carne. Essas imagens alegóricas em forma de *tableaux vivants* sucedem-se ao longo da narrativa cênica, entre uma cena e outra.

Santa Teresa sintetiza em si mesma as contradições e conflitos que envolvem o personagem central, seu amor incondicional por Abel que se justifica e se reflete no seu amor desmedido por Deus. Uma Paixão mística que não fustiga os mistérios da carne e que só encontra sua razão de ser no espelhamento das duas paixões por Abel e também por Deus, como se fossem uma só.

Para Walter Benjamin, a alegoria possui uma natureza dialética no que concerne ao seu conteúdo e à sua forma, em que se exige um esforço intelectual de desconstrução da imagem construída, ou seja, de compreender a ideia veiculada, mas, sobretudo, de perceber a construção que a originou, a maneira como foi elaborada, associando uma forma aparentemente alheia a outro conteúdo. Trata-se de um jogo de imagens com o espectador capaz de mobilizar seu pensamento que envolve diferentes maneiras de perceber a obra.

É preciso realizar uma pequena operação mental para inferir os sentidos da presença da santa, mística espanhola que fundou a ordem das carmelitas descalças. No caso, não há uma justificativa dramática evidente, como se ela fosse alucinações do Tiquinho ou interviesse como força sobrenatural sobre as ações do personagem. Mais do que um personagem dramático, ela é uma figura alegórica introduzida pela encenação a partir das próprias sugestões do romance.

Enquanto imagem dialética da peça e do personagem central, ela funciona como um comentário da encenação. Se por um lado há a figura do narrador (Ticão), como eixo racional e lógico na condução da narrativa; por outro, há a presença mística de Santa Teresa, o viés irracional e sensual do espetáculo. Ambos, o narrador e a santa, funcionam como irrupções autorreflexivas da encenação, pois assumem a função de interromper, encadear, apresentar, comentar e sintetizar o drama e seus paradoxos.

Segundo Kowzan, prólogos, epílogos, narradores, comentadores (recursos épicos que existem desde os gregos) possuem funções reflexivas e são, portanto, procedimentos metateatrais. Um exemplo flagrante dá-se em dois momentos: 1) quando Tiquinho é interpelado por Ticão sobre um questionário místico criado e adaptado por Tiquinho em função de suas próprias respostas sobre a fé e o amor; 2) quando Tiquinho, desfalecido, é carregado por Ticão para fora de cena em momento de crise nervosa do personagem. Em ambos os momentos, trata-se de uma intervenção de dois planos

ficcionais que se interpenetram, quebrando a ilusão dramática, procedimento próprio ao metateatro que, sem pretender obedecer ou negar a ilusão, estabelece um jogo dialético com a própria representação, justamente por seu caráter autoconsciente.

A imagem alegórica situa-se entre o passado e presente, procurando atualizar as imagens do passado e projetar o presente em direção ao futuro. Nesse sentido, nos espetáculos seguintes, o encenador introduz diversas figuras de anjos que, *a priori*, não fazem parte da estrutura dramatúrgica das peças encenadas, como na montagem de *Os Biombos*, de Jean Genet (1995), em que a inclusão de um prólogo e um epílogo, nos quais o “Arcanjo Gabriel” – personagem inexistente no texto genetiano –, de caracterização orientalizante, ostenta uma mala vazia que sintetiza a discussão entre o *Ser e o Nada* (em termos sartreanos) da peça.

Na versão cênica da novela *O Alienista*, de Machado de Assis (1996), novamente o recurso de um prólogo e um epílogo, nos quais um “anjo louco” (outro personagem inserido pela encenação) recita textos de Torquato Neto, além da introdução de um Arauto mascarado, que assume a função de narrador. Ambos possuem caracterização soturna – anjo e arauto –, cujos figurinos em negro contrastam com a variedade de cores da indumentária dos demais personagens da peça. E, em *As confrarias*, de Jorge Andrade (2013), ambientada nas Minas Gerais do século XVIII, o encenador insere, na abertura e em certas passagens do espetáculo, o “Anjo Negro de Mapplethorpe”, uma clara referência intertextual ao fotógrafo norte-americano que, segundo Catarina Sant’anna,

[...] consegue uma alegoria eficaz que joga com o barroco das Minas do Aleijadinho e de Athayde, e inunda imagisticamente o palco de uma maneira expressionista, ressuscitando num corpo vivo exuberante de homem negro em cena justamente aquele corpo morto dentro da rede que nenhuma das quatro *Confrarias* quer enterrar e cuja decomposição nós na plateia preferimos não ver.⁶⁸

O anjo como alegoria remete não apenas a uma síntese dialética dos espetáculos, mas acrescenta a cada produção uma nova imagem-conceito justaposta, que dialoga com as anteriores, relançando novas significações em torno do grupo e dos espetáculos realizados. Sem falar no próprio jogo estabelecido com o nome do grupo, Teatro de Seraphim que, somado à referência ao artigo homônimo de Artaud (e, por extensão, ao

⁶⁸ SANT’ANNA, Catarina. Jorge Andrade: corpo, política e tensões barrocas. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *As Confrarias*. Recife, Teatro Barreto Júnior, jun. 2013. Programa, p. 15.

seu teatro), ganha novas conotações a partir da simbologia em torno do Anjo Serafim: “Nome de seres celestes que significa *o Abrasador*”, e que possuem dois valores simbólicos; o primeiro, “é a serpente enviada por Jeová como castigo”, e o segundo, o anjo de Deus que purifica pelo fogo. Esta simbologia do Anjo Serafim está contida, como verbete, no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant,⁶⁹ e que é reproduzida no final do programa do projeto Seraphins Revisões, embaixo da foto que reúne todos os componentes do grupo à época. Como se pode ver, trata-se de uma construção de imagens alegóricas que, de certa maneira, não se restringe somente à produção de espetáculos, mas também abrange a identidade artística do grupo. Não é apenas uma máscara, mas várias. Justapostas e friccionadas vertiginosamente.

Santa Teresa de Ávila é retratada novamente pela Seraphim no espetáculo *Noite escura*, em 1997, realizado conjuntamente com o Hospital Ulysses Pernambucano, no Ciclo Iluminuras, em função das discussões em torno da reforma manicomial que acontecia em todo o país. Mais do que a presença de Santa Teresa, o traço de união entre as duas montagens é a dualística entre amor e devoção, erotismo e sacralidade. O encenador admite o “parentesco” dos espetáculos, no texto do programa de *Noite escura*: “Não creio que NOITE ESCURA se assemelhe ao EM NOME, mas com ele guarda certo parentesco – texto e encenação – proposital: gosto das imagens que se refletem umas nas outras”.⁷⁰

Em março de 1991, o grupo encena seu quarto espetáculo: *A lira dos vinte anos*, de Paulo César Coutinho, também sob direção de Antonio Cadengue. Em *A lira dos vinte anos*, a CTS mergulha na realidade do Brasil de 1968, época conturbada na história nacional, marcada pela repressão do regime militar, instaurado em 1964; época da promulgação do AI-5, reprimindo todo o movimento estudantil no país com extrema violência. O texto, de cunho quase autobiográfico, trata da trajetória de cinco estudantes que, em 1968, trocam os bancos universitários pela luta armada, procurando não apenas transformações políticas, mas também existenciais. Ao mesmo tempo em que sonham com a Revolução, descobrem o amor e o sexo, que mudam suas vidas, assim como a política.

⁶⁹ CHEVALIER, Jeane; GHEERBRANT; Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 813-814.

⁷⁰ CADENGUE, Antonio. Noite, noites. In: HOSPITAL ULYSSES PERNAMBUCANO/ CICLO ILUMINURAS/ COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Noite escura*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Capela do Hospital Ulysses Pernambucano, jun. 1997. Programa. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

O encenador retoma o despojamento do palco como nas montagens anteriores de *Em nome do desejo* e *O jardim das cerejeiras*, ocupando-o apenas com mesas, cadeiras, um piano, e um telão azul ao fundo, inspirado em quadros de René Magritte, que sugere blocos de edifícios, arranha-céus, atingindo as nuvens. Esses elementos são manejados, entram e saem de cena, em função das necessidades do texto e da encenação, cujo encadeamento dramático se sucede em saltos e fusão cinematográfica.

A lira dos vinte anos, 1991. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Adelmo Lapa

De acordo com o encenador, a intenção deste espetáculo “é delinear no palco recifense, no ano de 1992, um projeto histórico-político-existencial, preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado. Pois o presente sempre corre o risco de não ter sentido, se não se enraizar numa anterioridade significativa”.⁷¹ O encenador tenta acrescentar à abordagem deste passado recente, além do histórico e do político, o existencial, o humano, a sexualidade, o amor. Essas características já se encontram presentes no texto; contudo, estes últimos aspectos são acentuados na encenação. É o que atesta a crítica Maria Lúcia Pereira, sobre texto e encenação, em sua apreciação ao espetáculo.

⁷¹ CADENGUE, Antonio. *A lira dos vinte anos: memórias e sonhos de uma geração*. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Seraphins Revisões (A lira dos vinte anos, Heliogábalos & eu, Em nome do desejo e O jardim das cerejeiras)*. Recife, Teatro Barreto Júnior, mar./abr./maio, 1992. Programa.

Conforme Pereira, a peça de Paulo César Coutinho “trata em pé de igualdade da militância e da vida afetiva. Do entusiasmático engajamento homossexual”.⁷² Porém,

É no seu apaixonado tom de confissão que o diretor Antonio Cadengue embarca, criando uma encenação que é um tratado romântico das emoções. Comprometido com uma beleza que passa pela sensualidade, dá tratamento de escultura aos belos corpos jovens e tratamento pictórico às cenas. Adepto da força do radical, do caloroso, não teme nem a pieguice nem o *kitsch*. É disso que seu lirismo se alimenta. Sua cena é uma esquizofrênica mistura de desaforado desejo de *épater* com uma declaração de amor pela vida.⁷³

Com uma trilha sonora completamente baseada nos Beatles, em uma evocação à época em que a trama é circunscrita – 1968 –, o espetáculo associa a leveza (proporcionada pelo seu ritmo ágil) ao mergulho na emoção, ao viés melodramático e patético contido no texto de Paulo César Coutinho, que existe em igual medida com o seu conteúdo político e contestatório.

O encenador parece operar em torno de uma dialética entre o *pathos* e o *logos*, como descreve o próprio autor da peça, após assistir o espetáculo:

Na última cena do 1º ato, os estudantes celebram uma vitória sobre a polícia, avançando para o público com uma imensa e transparente bandeira do Brasil, enquanto no mesmo palco a mãe toca seu piano e chove papel picado sobre todos. Sob o fundo da música, que cresce, ouve-se a radicalização das palavras-de-ordem: – ‘Só a luta armada derruba a ditadura!’ Ou seja, há uma fusão cênica do espaço dos estudantes, a rua, com o espaço da mãe, a casa. E tudo, todos, são cobertos pela alegria provisória dos papéis picados, esses confetes efêmeros. É como se a vivência comum derrubasse as paredes convencionais. No segundo ato, o chão permanece inundado por esses vestígios, como um tapete de lembranças. A cena final retoma a exaltação heroica, o personagem guerrilheiro apaixonado surge como um Cristo armado, frente à visão de seu amigo, iluminados pelo vermelho da luz e de uma nova chuva de papéis picados, agora de sangue e fogo.⁷⁴

Tanto a presença dos Beatles na trilha sonora quanto a chuva de papel picado no palco, emoldurando histórias de amor (homossexual e heterossexual) e de luta política, parecem apontar para uma citação cênica deliberada de Cadengue da montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, pelo Centro de Pesquisas Teatrais de

⁷² PEREIRA, Maria Lúcia. Lirismo radical. *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, p. 6, 30 jul. 1991.

⁷³ Id., *ibid.*

⁷⁴ COUTINHO, Paulo Cesar. *A lira dos vinte anos ou Um autor nas líricas ilhas*. 1992. (Artigo inédito)

Antunes Filho no começo dos anos 1980. De certo modo, um procedimento de espelhamento (ao teatro brasileiro) e homenagem (a um mestre dos palcos), que reflete o próprio estado da CTS em seu nascedouro, trabalhando com jovens ainda no início de suas atividades teatrais. Um duplo reflexo, do grupo face ao teatro brasileiro que o antecede e com o qual dialoga, e dos próprios componentes do grupo que buscam sua própria mimesis em cena.

A lira dos vinte anos, 1991. Companhia Teatro de Seraphim. Fabio Lira, Cira Ramos, Hyeda Romão, Paulo de Pontes, Hilton Azevedo. Ao fundo: Marcus Vinícius. Foto: Adelmo Lapa

Novamente em sua crítica ao espetáculo, Maria Lúcia Pereira parece rastrear as motivações e abrangência da proposta do grupo com esta montagem, ao analisar sua cena final. Ela diz:

A cena final do espetáculo talvez seja a sua síntese: exageradamente piegas em sua concepção plástica, reiterando efeitos de que o teatro vem lançando mão nos últimos tempos, funciona como uma assinatura. É como se o diretor dissesse, sobre o fundo musical da trilha que não só reconstitui como relê a época: isto é o que nós, o teatro nacional, somos hoje. É aceitar ou rejeitar esse incômodo espelho metido à força a nossa frente.⁷⁵

⁷⁵ PEREIRA, Maria Lúcia. Lirismo radical. Op., cit.

De certo modo, no pensamento do encenador, em suas intenções e opções estético-ideológicas, subjaz uma leitura filtrada, crítica e amorosa, das teses de “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, como se o pensador alemão fosse seu livro de cabeceira, lido diversas vezes antes do domínio do sonho, de modo a atuar sob seu pensamento e práxis teatrais como uma presença constante, porém espectral, diluída em visões e imagens concretizadas na cena. Sua sensibilidade aos apelos da história no presente não distingue as lutas “pelas coisas brutas e materiais” – como frequentemente faz o materialismo histórico – daquelas pelas coisas “refinadas e espirituais”. É como se o encenador dissesse ao seu público recifense de 1992 que

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.⁷⁶

A história como redenção materializa-se no pensamento deste espetáculo como um “*voltar a querer* e resgatar o que foi sufocado todos esses anos: um projeto coletivo”.⁷⁷ Essa declaração do encenador acentua também sua vinculação com uma parte da história do teatro brasileiro, ligada à contracultura e ao tropicalismo, e que teve no Teatro Oficina o seu iniciador e principal representante. Período marcado pela influência, frequentemente conflitante, e em diferentes medidas, de Brecht e Artaud, como demonstra o próprio José Celso Martinez Corrêa: “Artaud queria que o teatro fosse um ritual e esta é mais ou menos a posição do Living, não a nossa, que, de certa forma, está mais perto de Brecht. Nós queremos acordar as forças das pessoas para elas voltarem a querer”.⁷⁸

Mesmo não trabalhando com textos de cunho metateatral, como *O jardim das cerejeiras*, *A lira dos vinte anos* e o romance *Em nome do desejo*, o encenador consegue

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223.

⁷⁷ CADENGUE, Antonio. A lira dos vinte anos: memórias e sonhos de uma geração. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Seraphins Revisões*. Op. cit.

⁷⁸ CORRÊA, José Celso Martinez. Lição de voltar a querer. In: _____. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 213.

extrair ou inserir referências, citações ou discussões que, de certo modo, direcionam-se ao próprio teatro, ou ao grupo em si, enquanto jovem companhia profissional em busca de uma identidade artística, ou como grupo repleto de jovens atores. São suas aspirações, paixões, sonhos, medos e arrebatamentos que se refletem nos espetáculos encenados, cujo tema é a adolescência, a juventude, tal são os exemplos de *Em nome do desejo*, *A lira dos vinte anos* e, em certa medida, *O jardim das cerejeiras*, que trata de uma sociedade em transformação, entre o antigo e o novo. Mesmo que de modo indireto, oblíquo, um dos principais temas do grupo parece sempre incidir sobre o próprio teatro.

Sua gênese metateatral, ou sua metagênese, torna-se ainda mais explícita quando, ao final do projeto cultural Seraphins Revisões, Cadengue publica um artigo no *Jornal do Commercio*, intitulado “Seraphins: encontrar-se”:

No jogo que no palco se instaura, as quatro montagens teceram desvendamentos e, ao mesmo tempo, aprofundaram os artifícios próprios do teatro, na intenção de pôr a nu as máscaras: das sociais às metafísicas. Esta ideia nos obsessional e determina em muito a escolha de nosso repertório e de nossa práxis.

Envolver-se tanto com o teatro como o fazemos – e vimos fazendo – remete-nos sem que queiramos, a um texto de Pirandello, *Trovansi*, onde a personagem central do enredo, uma atriz, se realiza na imagem de cada uma das personagens que interpreta, vivendo intensamente a ficção – dentro e fora do palco – num intraduzível processo de transfiguração. Sem o teatro, enfim, ela não existe. Suas últimas falas na peça nos diz: “Verdade é somente que é preciso criar-se, criar! E assim somente nos encontramos”. Fazemos nossas estas palavras, por traduzir toda busca de *encontro* conosco mesmo e com os outros – razão de nosso trabalho. Mas não se conclua que nosso projeto implica numa estéril estetização da vida, mas na tentativa de construí-la como ininterrupto projeto de decifração de nossa contemporaneidade e mesmo de sua transformação.⁷⁹

Logo no primeiro parágrafo, o encenador destaca a *intenção de pôr a nu as máscaras, tanto as sociais quanto as metafísicas*. De fato, esta é uma ideia recorrente no grupo, no que diz respeito à exibição vertiginosa das máscaras, assim como ao seu processo de desvelamento. Revelação no sentido não exatamente de mostrar nossa “verdadeira face”, mas da exposição do objeto em si: a máscara, enquanto nossa realidade intrínseca, nossa verdade mais profunda, tanto ao nível individual quanto ao social. Essa noção da máscara, do disfarce e do artifício está relacionada com a

⁷⁹ CADENGUE, Antonio. Seraphins: encontrar-se. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 6, 27 jun. 1992.

concepção de *pluralidade do ser humano*. Aspecto central da obra de Luigi Pirandello, autor a quem Cadengue faz referência logo em seguida nesse artigo, identificando-o de modo espelhar a própria identidade-máscara da CTS. Aliás, um dos primeiros dramaturgos encenados por Cadengue, no final dos anos 1970, quando ele monta *Esta noite se improvisa* com a Companhia Praxis Dramática.

Segundo Anatol Rosenfeld, tratando da questão da máscara na obra de Pirandello, “A vida social impõe ao indivíduo uma forma fixa, tornada em máscara. O fluxo da existência necessita desta fixação para não se dissolver em caos, mas ao mesmo tempo o papel imposto ou adotado estrangula e sufoca o movimento da vida”.⁸⁰ A razão então impõe ficções, falsas ilusões, que se absorvem no decurso da vida, mas que, aos poucos, adquirem uma forma rígida, artificial e opressora. No entanto, essa máscara também se torna parte essencial da vida. Ela passa a expressar “uma verdade essencial que os homens não conseguem dizer nem viver na vida cotidiana, mas que podem atingir no exercício do teatro”.⁸¹ Este parece ser o ponto de contato entre o pensamento de Pirandello e o teatro de Antonio Cadengue e seus *seres afins*: a máscara como perseguição de uma verdade do Ser e, ao mesmo tempo, como uma afirmação da vida. No artigo de Cadengue, talvez isto fique mais claro quando ele diz, através das palavras de Pirandello, que nós nos encontramos no momento em que criamos, ou melhor, em que criamos a nós mesmos (criar-se). A máscara, nesse sentido, é um trabalho de investigação sobre si mesmo, de reelaboração do indivíduo.

3.4. A escritura de um clássico

Retomando o mito de Electra, *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, mostra o amor obsessivo de uma filha (Moema) ao seu pai (Misael), levando-a ao assassinio de todos os membros de sua família, a fim de que apenas ela possa partilhar da presença do pai, tornando-se assim sua única mulher. Acentuando os aspectos míticos e ritualísticos do texto, a encenação da Companhia Teatro de Seraphim veste os personagens rodriguianos em tons negros e escarlates, inspirando-se no renascimento inglês, no século de ouro espanhol e no teatro oriental. O coro, ostentando máscaras em

⁸⁰ ROSENFELD, Anatol. Prefácio. In: _____. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 12.

⁸¹ DORT, Bernard. Genet ou o combate do teatro. In: _____. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 237.

forma de barcos, veste-se em tons de terra, evocando a praia, o mar onipresente, que ameaça constantemente invadir a casa da família Drummond. Este núcleo possui indumentária em veludo negro, com detalhes dourados, rufos brancos e, no caso das mulheres, adornadas de pérolas, ao mesmo tempo luxuosa e lúgubre. Já as mulheres do cais, em uma inversão da moralidade do núcleo familiar da trama, trajam figurinos no mesmo estilo do da família Drummond; porém, vermelhos, como se concilhassem em si mesmas Eros e Tânatos, quando atravessam o palco, de modo processional, entoando cânticos fúnebres e imprecações contra o patriarca Misael, assassino de uma antiga prostituta.

Senhora dos afogado, 1993. Companhia Teatro de Seraphim. Sônia Bierbard e Marcus Vinícius. Foto: Adelmo Lapa

Segundo o crítico Edelcio Mostaço, esse “amaneiramento estilístico” da encenação imprime à peça “o tônus de uma tragédia shakespeariana”, no qual se reforça o grotesco e o sublime de suas situações: “Como se uma releitura de Racine e Shakespeare, a curiosa obra de Stendhal que procurou conciliar a hierática nobreza do século 17 francês com a grandiosidade das paixões do renascimento inglês, tivesse prestado ao encenador o dom de uma inspiração divina”.⁸²

O encenador emprega exclusivamente a luz e os corpos dos atores (amparados por suntuosa indumentária) para criar as ambiências da representação. Os diversos

⁸² MOSTAÇO, Edelcio. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 43.

espaços da casa (a sala, o quarto de D. Eduarda e Misael, o quarto da avó) são sugeridos pelas diferentes disposições espaciais do coro. Ou seja, o corpo dos atores *irradia o espaço cênico*,⁸³ ocupando e criando o tempo-espaço ficcional da representação. Mesmo que permaneçam em posições estatuárias, espectrais, deslocam-se constantemente na cena, imprimindo mobilidade e plasticidade ao espetáculo. Além disso, o coro assume a função de *close* na cena, em um procedimento de *cineficação interna* do espetáculo. Nos seus deslocamentos, para demarcar mudanças de cena e também espaciais, muitas vezes seus corpos e seus olhos estão voltados para determinados pontos do palco, onde ocorre a ação, direcionando consequentemente o olhar da plateia, tal como Meierhold, de certo modo, também o fazia na peça *O inspetor geral*, em que o olhar dos personagens e o posicionamento dos seus corpos conduziam a atenção do espectador na cena.

Pode-se dizer que, com esta montagem, o encenador dá o tratamento de um clássico à obra de Nelson Rodrigues. Em entrevista concedida ao Instituto Itaú Cultural, como parte das comemorações do centenário do dramaturgo, no projeto Ocupação Nelson Rodrigues, o encenador Antonio Cadengue informa que a concepção da encenação surge como resposta a um ato de desprezo à obra de Nelson Rodrigues.

Em 1993, a protagonista do espetáculo, Cira Ramos, intérprete do personagem Moema, propõe a então diretora da Legião Assistencial do Recife, órgão do Governo do Estado, a compra antecipada de ingressos para auxiliar nos custos de produção. No entanto, ao tomar conhecimento do projeto e, sobretudo, do autor que seria encenado, esta senhora informa que não poderia se comprometer por se tratar da montagem de um texto de Nelson Rodrigues, segundo ela, um *autor pornográfico*, cuja obra não despertaria o interesse da burguesia pernambucana afeita apenas aos “clássicos”.

É a partir deste repúdio a Nelson que o encenador direciona sua proposta de encenação, passando a concebê-lo então como um “clássico”. Nesse sentido, como foi descrito, o encenador situa o espetáculo entre os séculos XVI e XVII, na época do século de ouro espanhol e do renascimento inglês, ou seja, no período áureo do teatro elisabetano e de Shakespeare, o óbvio ululante do que seria um teatro clássico para o gosto médio burguês. Além disso, adapta o texto procurando eliminar aspectos

⁸³ PUPO, Maria Lúcia. O lúdico e a construção do sentido. *Sala Preta* (USP), São Paulo, n. 1, 2001, p. 183.

prosaicos que remetessem a uma “oleosidade naturalista”, fazendo ressaltar o núcleo arquetípico da trama familiar, seu caráter hierático e mítico.

Senhora dos afogado, 1993. Companhia Teatro de Seraphim. Sônia Bierbard e Marcus Vinícius. Foto: Adelmo Lapa

Mas o que seria um clássico? E como representá-lo? Segundo Anne Ubersfeld, de maneira geral, pode-se considerar um clássico “tudo aquilo que, não tendo sido escrito *para nós* mas para outros, reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos”.⁸⁴ E, em uma concepção mais restritiva, “tudo o que foi escrito numa sociedade e para uma sociedade diferente da nossa”.⁸⁵ Por isso, a leitura e, por extensão, a representação dos clássicos configura-se como um ato de *des-leitura* em que é preciso “des-ler o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado ‘falsa’ mas é que não é mais *para nós*”.⁸⁶ Na prática da encenação, a Ubersfeld aponta dois procedimentos básicos de abordagem de um texto clássico: historicizar ou torná-lo intemporal. Em ambos, o objetivo essencial do encenador é encontrar equivalentes contemporâneos para referências do texto que já se tornaram obsoletas aos nossos ouvidos, ou então procurar o que ainda é recorrente para nós, privilegiando ora a diferença, ora uma possível relação, para que se possa evidenciar uma mesma situação de fala, outrora e hoje.

⁸⁴ UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 13, abr-jun, 2002, p. 9.

⁸⁵ Id., *ibid.*, p. 10.

⁸⁶ Id., *ibid.*

No caso da montagem de *Senhora dos afogados*, pela Companhia Teatro de Seraphim, parece que houve um procedimento inverso: Nelson Rodrigues, um autor do século XX, portanto um contemporâneo, cuja encenação, ao invés de aproximá-lo, como ocorreria com um dramaturgo de outra época, torna-o distante, afasta-o para outro tempo e espaço.

Além disso, a encenação faz referências a outras tradições teatrais fora a do drama elisabetano: o teatro clássico francês por meio da elocução projetada dos atores, que tiveram como modelo registros sonoros de atores e atrizes franceses do século XIX e meados do século XX, recitando textos de Racine e Corneille; o teatro grego por meio do tratamento dispensado ao coro de vizinhos, acentuando seu aspecto mítico enquanto uma consciência coletiva que informa sobre o passado e vaticina os membros da família, tornando-se ainda uma representação do mar onipresente que ameaça constantemente a família Drummond; o teatro oriental como aponta o crítico português Manuel João Gomes, do periódico lisboeta *Público* (quando da passagem do grupo por Portugal dentro do projeto CumpliCidades), que se refere ao epílogo do espetáculo como “um fragmento de Nô, com mortos de regresso à vida”.⁸⁷

Por um lado, esta opção da encenação não deixa de ser polêmica, como se pode constatar no comentário do crítico de cultura Jomard Muniz de Britto: “O pó dos mais sensíveis, espertos e/ cúmplices SERAFINS na/ ‘estranha paisagem de metamorfosear-se/ numa espécie de museu’ (G. Bornheim)/ da Senhora dos Afogados. Ó cidade tão museal!”.⁸⁸ Supõe-se que, para o crítico, esta arqueologia de formas e tradições teatrais seja um procedimento anacrônico, como se ele congelasse Nelson em um museu da história do teatro.

⁸⁷ GOMES, Manuel João. Nelson, o cruel. Op. cit.

⁸⁸ BRITTO, Jomard Muniz de; ARAÚJO, João Denys. *Arrecife do desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994, p. 44.

Senhora dos afogado, 1993. Companhia Teatro de Seraphim. Zuleika Ferreira. Ao fundo: Marcus Vinícius. Foto: Adelmo Lapa

Por outro lado, ao lançar mão desse amplo leque de referências históricas, culturais e teatrais, o espetáculo tem explicitamente uma feição irônica, sendo quase uma piada lançada contra os detratores do teatro de Nelson (no caso, especificamente, a tal senhora da Legião Assistencial do Recife), ao representá-lo sob a *máscara do clássico*, ou do que se poderia conceber como um “clássico”, entre tantas maneiras diferentes, também elas outras máscaras. A encenação evidencia-se enquanto uma máscara, ou melhor, várias máscaras, que se sucedem ao longo do espetáculo, de modo vertiginoso, quase uma vertigem. Mas, ao mesmo tempo, essa é uma piada levada a sério.

Ao fazer atravessar por Nelson Rodrigues diferentes temporalidades e tradições teatrais que obviamente o antecedem, a Companhia Teatro de Seraphim presta-lhe uma homenagem, tornando-o parte (e também representante) desse grande teatro do mundo. Trata-se de uma dupla ação: insere a história do teatro na obra de Nelson Rodrigues, ao mesmo tempo em que o torna também parte desta mesma História.

A ideia do clássico surge então em uma dupla acepção: clássico como ironia (chiste) e clássico como legitimação (uma piada séria). Talvez não seja possível pensar-se na noção de clássico no teatro brasileiro sem levar em consideração estas duas perspectivas (sobretudo a primeira), já que, como diz Paulo Emílio Salles Gomes, somos desprovidos de *cultura original*: “Não somos europeus nem americanos do norte,

mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”.⁸⁹

Senhora dos afogados é, certamente, um dos mais expressivos espetáculos da Companhia Teatro de Seraphim. Para Edelcio Mostaço, com esta montagem, “o Recife recria uma obra fundamental da dramaturgia nacional digna de figurar na galeria das grandes realizações que o teatro contemporâneo aqui praticado pode exhibir, ombreada que está no mesmo patamar estético que delimita os verdadeiros criadores da cena brasileira do nosso tempo”.⁹⁰

3.5. A cultura como máscara

Intensificando sua vertigem das máscaras, a Companhia Teatro de Seraphim manifesta também o seu gosto pelo teatro enquanto cerimônia. Essa compreensão do teatro converge, neste momento, para Genet. Conforme Bernard Dort, tanto para um quanto para o outro, “trata-se de restituir à representação teatral o seu caráter de cerimônia, de transformá-la num ato”.⁹¹ Genet, assim como Pirandello, é um autor de predileção de Cadengue, já encenado pelo diretor em 1988, e que é retomado pela CTS com a montagem de *Os biombos*, em 1995. Para além dessa montagem de *Os biombos*, a estética de Genet encontra-se presente em outros espetáculos da CTS, como *Senhora dos afogados* (1993), *O alienista* (1996), *Sobrados e mocambos* (1998) e *A filha do teatro* (2007), em que se percebe uma estética do disfarce e das suas cerimônias, refletida nessas diversas cenas, porém em diferentes perspectivas: arquetípicas, dramáticas, épicas ou parodísticas. Genet é deglutido, como diz o próprio encenador: “Tremo de alegria: eu comi Jean Genet!”.⁹² E, nessa devoração, novas máscaras surgem, quer dizer, outras *identidades-máscaras*. Metamorfoses deste conceito inicial. De modo

⁸⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980, p. 90.

⁹⁰ MOSTAÇO, Edelcio. Nelson, a transgressão. Op. cit., p. 44.

⁹¹ DORT, Bernard. Genet ou o combate com o teatro. In: _____. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 230.

⁹² CADENGUE, Antonio. Confissões I ou Como era gostoso o meu francês. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Os biombos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1995. Programa.

explícito, pelo menos, em dois espetáculos: *Sobrados e mocambos*, de Hermilo Borba Filho (1998), e *Churchi blues*, de João Silvério Trevisan (2001).

No primeiro, “uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo Autor”, o encenador encontra o *leitmotiv* do espetáculo a partir da hipótese de uma insólita intertextualidade desta peça de Hermilo Borba Filho com *Os biombos*, de Jean Genet. Tal hipótese dá-se em função da utilização de recursos épicos da peça, repleta de quadros independentes, sem aprisionar-se em uma ordem cronológica e espacial. Essa construção confere-lhe a impressão de uma “incompletude dramática”, do mesmo modo como ocorre em *Os biombos*, conforme diz o encenador no texto do programa. Por isso, Cadengue acredita que o texto genetiano “é o principal intertexto de *Sobrados e mocambos*”, em um “cruzamento impudico”, ou como diria Oswald de Andrade, um ‘ato de deglutição’. Eis a justificativa do encenador para tal hipótese: “pela fragmentação, pela ambiguidade, pelos paradoxos em que coloca seus personagens, pela teatralidade exacerbada, pela utilização de determinados elementos, como o jogo, o riso deslavado, a grosseria, o patético, a rudeza, o vulgar, o escatológico, o obscuro”.⁹³

Ao mesmo tempo, o encenador reconhece os limites desta análise comparativa: “pelos traços estilísticos do épico, pelo compromisso com a luta de classes, sem abertura a outras possibilidades de construção social e política, presentes em *Sobrados e mocambos*, e não, no texto de Genet”.⁹⁴ Entretanto, é por meio desse cruzamento que ele intenciona efetivar sua leitura do Brasil patriarcal, para compreender este Brasil contemporâneo de 1998. É nesse “despudor” que ele cruza Hermilo Borba Filho e Gilberto Freyre com Brecht e Genet, apostando “na pluralidade, nos empréstimos culturais, sem almejar sínteses, mas prontos a desocultar o obscuro. Chamar a atenção para o inabitual e, assim, construir um painel caleidoscópico do Brasil, repleto de *máscaras-identidades*, desconstruindo-as com o olhar crítico – o nosso e o do espectador”.⁹⁵

No segundo espetáculo, acompanha-se a trajetória de um índio da Amazônia, Churchi, que corre paralela à história do país, em uma investigação da “questão da identidade, do ser ou não ser brasileiro, do massacre individual, da intervenção brutal do

⁹³ CADENGUE, Antonio. Da identidade e da máscara ou *Tableaux vivant* em ruínas. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Sobrados e mocambos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1998. Programa. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

⁹⁴ Id., *ibid.*

⁹⁵ Id., *ibid.*

Estado na esfera do indivíduo”.⁹⁶ Sob diferentes tempos, ambientes e estéticas, os temas da identidade e da máscara, do que é ser brasileiro, da individualidade, são a tônica desses dois espetáculos. Percebe-se uma discussão sobre a cultura brasileira de modo intrínseco. Ou seja, um pensamento estético-político que procura interrogar constantemente sobre o Ser brasileiro. Talvez seja possível compreender parte das ideias teatrais e deste grupo por meio das palavras de seu encenador:

Eu sou urbano. Cosmopolita. O que eu faço é uma psicanálise cultural. E não faço por modismo, nem pra aquilo ser devorado pelo ‘sul maravilha’. O que as pessoas do Sul e do Sudeste esperam de nós é sempre um Antonio Nóbrega. Aliás, excelente *performer*. A imagem que eles esperam é sempre aquilo que supõem ser ou ter a cara do Nordeste. Esta cara eu não quero ter. Porque ser brasileiro é sempre ser outro, como dizia Paulo Emílio Salles Gomes. É a identidade de não ter identidade, essa máscara em que me percebo e percebo em nós brasileiros, essa maleabilidade, essa plástica, que somos nós. E querem sempre nos dar uma máscara permanente. E foi contra essa máscara que eu acabei me insurgindo ao longo desses anos. E acho que nessa questão tem um diálogo enorme com o teatro, que é ser o que não se é.⁹⁷

No que concerne à máscara e à identidade, o encenador parece absorver o pensamento de Genet e a postura do personagem Saïd, de *Os biombos*, que se nega a compactuar com as imagens-máscaras que se projetam sobre ele. Cadengue faz da máscara um jogo sinuoso, uma vertigem, de desvelamento e sobreposição de novas máscaras que, para ele, são a própria identidade brasileira. Faz da máscara a essência da cultura brasileira, e só a partir dela é que se pode compreender o que é o Ser brasileiro e, por extensão, o teatro. Novamente Pirandello. É pela representação que nos encontramos.

⁹⁶ CADENGUE, Antonio. Antonio Cadengue: fogo e fôlego. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 11, set.-dez. 2001, p. 120.

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 114-115.

4. MORTE E GÊNESE

4. MORTE E GÊNESE

Em 6 de junho de 2007, estreia *A filha do teatro* (ensaio melodramático em 3 atos), de Luís Augusto Reis, no Teatro Hermilo Borba Filho, sob a direção de Antonio Cadengue, pela Companhia Teatro de Seraphim. Esta produção inicia uma parceria teatral entre o encenador Antonio Cadengue e o dramaturgo Luís Augusto Reis que extravasa o âmbito da Companhia Teatro de Seraphim e se desdobra em mais duas realizações independentes: 1) a montagem de *Thy name* (elogio em um ato), como parte das atividades programadas da Semana Hermilo 2009, dedicadas à obra do teatrólogo pernambucano Hermilo Borba Filho, cuja estreia ocorre em 30 de julho de 2009; 2) a realização de *A morte do artista popular* (farsa burocrática em 12 quadros), espetáculo de conclusão do curso de formação do ator, promovido pela Escola SESC de Teatro, da unidade SESC Piedade, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, em Pernambuco, estreado em 4 de dezembro de 2010, no Recife, no Teatro Marco Camarotti.

Essa série de espetáculos constitui uma trilogia sobre o teatro. Com exceção de *A filha do teatro*, vencedora do Concurso de Dramaturgia da Funarte/2003, as demais peças são escritas sob encomenda do encenador Antonio Cadengue. De certa maneira, essas duas produções são um desdobramento do primeiro espetáculo, *A filha do teatro*, um mesmo projeto metateatral que se repete, amplifica e modifica ao longo dessas três montagens e que parece vir de encontro à própria trajetória da CTS, cujo tema de predileção é o próprio teatro.

O dramaturgo Luís Augusto Reis soma a estas três primeiras peças um quarto texto, intitulado *O triunfo do realismo*, também escrito a pedido do encenador Antonio Cadengue, como exercício cênico para o curso “A Encenação: da teoria à encenação”, promovido pela Unidade SESC Piedade, realizado nos dias 1 e 2 de dezembro de 2012. Apesar da recente produção dramatúrgica, o envolvimento do autor com o teatro vem de longa data. Filho do ator Carlos Reis, que trabalhou ao longo dos anos 1960 no Teatro Popular do Nordeste, sob a direção de Hermilo Borba Filho, Luís Reis é ainda crítico de teatro, ensaísta, pesquisador e professor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

De modo geral, sua dramaturgia inscreve-se na linhagem de textos metateatrais que ganha força no teatro do séc. XX. Seu tema é o próprio teatro, o jogo de ser e não

ser, ser e parecer, cuja fronteira entre realidade e representação é constantemente friccionada, em um jogo ambíguo que trafega entre o elogio e a ironia mordaz ao teatro.

4.1. Dramaturgia metateatral

A filha do teatro – primeira peça da trilogia – é construída em uma estrutura narrativa, paradoxalmente, plena de dramaticidade: nove monólogos intercalados por três atrizes, que interpretam alternadamente três personagens, uma diretora de teatro morta; uma jovem atriz, filha adotiva da encenadora; a mãe biológica da atriz, ex-prostituta, responsável pela morte da diretora.

Assim como as demais peças da trilogia, *A filha do teatro* é um metadrama, como designa Jean-Pierre Sarrazac essa modalidade dramática que, ao seu modo, também coloca o drama em crise.⁹⁸ No texto, três atrizes ensaiam uma peça de teatro de feições melodramáticas onde as histórias de três mulheres se cruzam tendo com vetor convergente o próprio teatro. No entanto, a peça exterior revela-se apenas uma moldura que envolve a peça interior e que, por sua vez, preenche todo o texto. Só se toma conhecimento do “conteúdo” da peça exterior, *a priori*, por intermédio das didascálias que informam o jogo de papéis das atrizes que se revezam nos 3 personagens ao longo da peça. No entanto, pela própria estrutura fabular da narrativa, a questão metalinguística transborda e se reflete em todos os níveis do texto, no que concerne à sua estrutura, ao seu enredo, às suas significações.

De antemão, mais que *teatro dentro do teatro*, o que encontramos é *teatro sobre o teatro*. Pois todos os personagens da trama interna, se não pertencem ao universo do teatro (como a diretora e a sua filha adotiva), por ele suas vidas foram atravessadas de modo significativo, como a ex-prostituta que, participando de um espetáculo da diretora de teatro, no qual faz uma cena de sexo de explícito, passa mal e entra em trabalho de parto. A partir do nascimento dessa criança, *filha do teatro*, a vida dessas quatro mulheres (pois a diretora possui uma namorada, a Elisa que, no final das contas, é quem cuida da criança, após a morte da diretora e da prisão da ex-prostituta) é interligada. Teatro sobre o teatro porque boa parte das observações e narrativas das personagens

⁹⁸ Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 106-108.

refere-se ao teatro, seja tecendo seus pontos de vista sobre a arte teatral, seja utilizando o teatro como metáfora para ler o mundo, em um processo associativo contínuo. Essas associações são feitas prioritariamente pela diretora de teatro e pela jovem atriz.

O ponto de vista da jovem atriz sobre o teatro é construído basicamente a partir de suas experiências profissionais e acadêmicas no contato com outros artistas, diretores e atores com os quais trabalha, e com professores da universidade onde estuda. É, portanto, sempre a partir do outro. Mas esse outro é quase sempre um diretor. Inclusive, ela almeja ser diretora e não atriz, pois não se considera com talento suficiente para continuar investindo na atuação. Já o personagem da diretora de teatro também discute bastante o teatro, mas do ponto de vista de uma artista madura e ciente de sua arte, ou seja, do ângulo da encenação.

Paradoxalmente, apesar de *A filha do teatro* lançar mão amplamente do jogo de papéis, em que os personagens da peça exterior são atores que interpretam outros personagens, em um jogo consciente de troca de personagens, a peça não trata da arte do ator. Mais espaço tem a discussão em torno da arte da encenação, da questão da ética na arte, de um discurso por vezes altruísta e salvacionista da arte no seio da sociedade.

No entanto, *A filha do teatro* apresenta ainda outras peculiaridades em sua estrutura no que tange aos seus aspectos metateatrais. No caso, o enquadramento de uma narrativa na outra duplica-se e se ramifica a um segundo nível de *teatro dentro do teatro* ao se inserir trechos das peças *Yerma*, de Lorca, e *Woyzeck*, de Büchner, que funcionam como intertextos ou citações dramáticas. Cria-se *uma peça dentro de uma peça dentro de outra peça*.

Outro nível de metateatralidade reside no diálogo que o autor estabelece com o gênero melodramático por meio de uma fábula e de personagens de feições melodramáticas, particularmente o da ex-prostituta. Para tal expediente, o dramaturgo se vale essencialmente de procedimentos épicos de narração. No caso, toda estrutura fabular do drama tem como suporte a narratividade. Como efeito, há uma dialética de enternecimento (próprio do gênero melodramático) e de distanciamento (pertinente ao épico), que revela um segundo nível de autoconsciência do texto, que o suporte narrativo lhe confere. Além disso, esses monólogos permitem o uso de dois recursos próprios do melodrama: o dos monólogos recapitulativos e patéticos. O primeiro, permite ao espectador tomar conhecimento de todas as peripécias dos personagens, e o segundo, exprime os afetos e as tensões que afloram nos personagens diante de suas

vicissitudes. Este segundo é o que garante a empatia do espectador necessária para assegurar os efeitos estéticos e emocionais que caracterizam o gênero.

A mãe biológica é a que se enquadra com perfeição neste quadro. Como mulher decaída que, por necessidade e falta de oportunidades, torna-se prostituta; em seguida, pelas vicissitudes que se sucedem de se tornar empregada doméstica das suas “benfeitoras” e babá de sua própria filha, ser presa e apartada do convívio da criança devido ao assassinio da diretora de teatro. Seu drama é o de ser mãe sem poder sê-lo, como na personagem da Mãe, de *Seis personagens em busca de autor*, de Pirandello.

O personagem da diretora de teatro é o mais autoconsciente da narrativa e, assim, o mais metateatral no que concerne à sua existência puramente ficcional, visto que a diretora de teatro já está morta desde o início da representação. É uma morta que iniciam e conclui a peça, assim como Geni de *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues.

Não há uma busca, por parte do autor, de uma localização temporal e espacial, de uma verossimilhança que enquadre os vários níveis de ficção do texto. Os tempos e espaços da peça são sempre os do palco. Só há um lugar, o palco. E o tempo é sempre subordinado ao espaço-tempo da *performance*.

Existe apenas uma consciência nessa peça: a do narrador oculto e onisciente que se metamorfoseia nos personagens, e cuja fala é compartilhada pelas três atrizes. A narrativa existe por si só enquanto puro artifício, como entidade autônoma, semelhante a *Vestido de noiva*, também de Nelson Rodrigues.

Talvez o personagem mais peculiar seja o da jovem atriz, híbrido de personagem melodramática e metateatral. Toda sua vida existe a partir do teatro e nele é refletida. Filha de duas encenadoras e de uma atriz de sexo explícito, praticamente nasce em cena. Em seguida, torna-se uma atriz (apesar de desejar ser diretora) e muitos dos diretores com os quais trabalha usam de sua história pessoal como material cênico dos espetáculos nos quais atua. Sua vida é fruto do teatro que, por sua vez, continua a alimentar o próprio teatro, em um processo continuamente autofágico.

Muitas das suas situações dramáticas ou sentimentos refletem-se nos da mãe biológica, procedimento de espelhamento tipicamente metateatral. Enquanto personagem, a jovem atriz parece ser apenas um reflexo da vida dessas três mulheres, dessas três mães, sem existência própria; sendo, de certo modo, a mais artificial de todas.

Sob a perspectiva do *teatro sobre o teatro*, *A filha do teatro* satiriza o discurso altruísta e politicamente correto da arte. O texto em si possui uma posição ambígua que tende, ora para a admiração pelo teatro, ora para a desconfiança e ironia, particularmente ao universo dos profissionais do espetáculo e aos poderes do teatro como arte socialmente comprometida, capaz de verdadeiras transformações sociais. Ao mesmo tempo, *A filha do teatro* ironiza a pretensão da arte de atuação sobre o real e vice-versa, como no desejo da diretora de inserir atores-pornô em cena: “Queria mesmo corpos estranhos, marcados pelas dores do mundo real. Eles seriam como uma invasão da realidade no meu palco. Com aquela presença em cena, eu queria colocar o próprio teatro em xequê”.

E, nesse raciocínio, por meio da fala da diretora e da jovem atriz, o dramaturgo insere analogias do mundo com o universo da representação teatral:

Fui com alguns atores do meu grupo a umas boates dessas. Havia um prazer masoquista nesses nossos ‘safaris-antropológicos’. Era excitante e, ao mesmo tempo, muito doloroso. Nesses lugares, o público se satisfaz da forma mais direta possível. É um *business*... Mas é teatro também: parece vida real, mas é representação.

Essa mesma ironia referente aos poderes do teatro de transformação do ser humano pode ser observada também na fala da jovem atriz sobre o teatro feito na prisão com presidiários:

Eu, diferentemente da maioria dos estudantes de teatro, não era louca por Lorca. Não entendia bem sua poesia. Achava-o muito sofisticado. Fiquei imaginando aquelas presas, provavelmente semianalfabetas, dizendo aqueles versos. O que será que Lorca poderia fazer por elas? Será que minha mãe poderia entender Lorca? Elisa acredita que o teatro pode melhorar as pessoas. Eu, não sei... Se fosse verdade, todo mundo do meio teatral já estaria no céu. E, convenhamos, as coisas não são bem assim.

Mas, ao mesmo tempo, o Luís Augusto Reis contradiz-se e desconstrói sua desconfiança ao teatro, por meio da experiência da mãe biológica:

Noutro dia, ele trouxe uma atriz já de idade para dizer uns pedaços de uma outra peça de Lorca. Foi uma coisa muito bonita. Era *Yerma*, o nome da peça. Era sobre uma mulher que não conseguia ter filho. (Ainda me arrepio toda quando lembro!) Essa senhora era uma atriz muito boa; já devia ter mais de setenta anos e, mesmo assim, a gente

pensava que tava vendo uma jovem querendo engravidar, sem poder. Ela dizia aqueles versos com tanta emoção. Foi muito bonito.

Em *Thy name* (elogio em um ato), um velho ator vai ao palco para representar um espetáculo-homenagem ao seu pai encenador, dramaturgo e teatrólogo já morto. No entanto, em um ato de “rebeldia”, o ator decide fazer sua própria homenagem, a despeito do espetáculo preparado pelo autor e pelo encenador, e lê em cena uma antiga carta que seu pai havia lhe enviado pouco tempo antes de vir a falecer em 1976. Como os personagens pirandellianos, o ator rebela-se contra o autor e encenador do espetáculo ao fazer *de improviso* sua própria homenagem. E este improviso que antecede o “espetáculo-homenagem” – cujo início é constantemente prometido e obviamente sempre adiado – constitui toda a homenagem, visto que, devido à emoção, ao final da leitura da carta, o ator se diz incapaz de iniciar o espetáculo planejado. A representação finda-se antes mesmo de começar. Ela é interrompida e abortada antes de seu início. Tal qual a trilogia pirandelliana, trata-se de *una commedia da fare, uma peça por fazer*, pois se vê um ator impedido de dar início ao seu espetáculo antes ensaiado, apresentando em seu lugar outra homenagem, aparentemente extraída de um documento real, de suas memórias. Mas também lembra a tradição dos *Impromptus* franceses.

Como o próprio subtítulo do texto já indica, trata-se de um *eulogy*, palavra inglesa que pode significar aquele discurso que se faz durante o funeral de alguém, quando se destacam todas as qualidades do morto. E o próprio título da peça também faz menção ao seu caráter fúnebre e litúrgico, “vosso nome”, como uma oração que o velho ator dedica ao pai e que, de fato, o faz ao final do texto.

O texto é uma homenagem a Hermilo Borba Filho, homem de teatro de inestimável contribuição para o moderno teatro brasileiro, particularmente no processo de modernização do teatro no Nordeste. Ironicamente, contradizendo a origem etimológica da palavra inglesa *eulogy*, o texto fala do fracasso, tanto na vida quanto na arte. Fracasso na vida pois se trata da relação entre um pai e um filho, entrecortada por conflitos, ausências e rupturas; fracasso profissional pelas vicissitudes próprias do *métier* teatral: ausência de estabilidade financeira, certos fracassos artísticos e a autoconsciência do artista que reconhece seus limites e reveses na arte teatral.

Nesse sentido, as referências ao teatro são bastante generosas, particularmente no que concerne à produção artística de Borba Filho, mas sobretudo ao teatro brasileiro. Ao período ditatorial marcado pela repressão e censura artística, às experiências da

criação coletiva durante os anos 1970 e, principalmente, à peça *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, vencedora do Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, em 1974, imediatamente interditada pelo governo federal. Hermilo Borba Filho, na vida real, participa da comissão julgadora que outorga o prêmio a Vianninha, e são suas impressões acerca dessa peça que deflagram diversas considerações sobre o fazer teatral, particularmente o da arte de escrever para o teatro, e sobre a história recente do teatro brasileiro sob a tutela dos militares, em que *no e através* do teatro se apresenta a relação de um pai e um filho. Uma tentativa de *reparação* póstuma e de *entendimento*, mesmo que tardia. Além disso, a peça de Vianninha, *Rasga coração*, que apresenta duas gerações em conflito, também um pai e um filho, espelha as relações conflituosas e, ao mesmo tempo, ternas do pai Hermilo Borba Filho e do filho ator Alfredo Borba, por meio dessa suposta carta. O palco torna-se espaço de reparação e entendimento.

Em *A morte do artista popular*, o procedimento do teatro dentro do teatro reaparece de modo paradoxal. Em outras palavras: um drama dentro do outro. Ou mais especificamente, um drama debaixo do outro, pois se, em *A filha do teatro*, seu caráter metateatral é exposto desde o princípio, em *A morte do artista popular*, sua metateatralidade oculta-se, lançando apenas pistas muito sutis e de modo ambíguo até o desfecho da peça, quando sua verdadeira natureza é revelada: apenas teatro.

Resumindo: na trama secundária ou peça interior, uma comissão de especialistas é formada para o concurso de dramaturgia Palavra e Palco. Durante suas reuniões, discutem-se as qualidades de algumas peças (sobretudo de uma peça “meio esquisita”, chamada *A morte do artista popular*, como diz um dos personagens, já um indício da autoironia e autorreferência do autor). Nessas discussões, surgem questões de ordem ética, política e estética, que sobrenadam toda a trama e desencadeiam os conflitos entre os membros da comissão até a divulgação do resultado final, quando *A morte do artista popular* fica em segundo lugar por apenas 1 décimo. Tudo em um clima kafkiano, de excessiva burocracia e constante vigilância. E na trama primária ou peça exterior: uma diretora de teatro e seu assistente ensaiam um espetáculo com aspirantes a atores. Trata-se também de uma seleção (provavelmente para ingressar em uma companhia de teatro) onde os julgados (os atores) interpretam jurados de um concurso de dramaturgia. Como em Pirandello, uma trama espelha a outra, duplicam-se. Seu desfecho é cruel e irônico: nenhum dos atores é selecionado.

O que torna paradoxal este texto de Luís Augusto Reis é que não se sabe com precisão os princípios que regem seus mundos de ficção. Ou seja, onde começa e termina cada uma de suas tramas. O autor procura todo o tempo ocultar uma ficção na outra, como se em um processo contínuo de mascaramento. Sua estrutura e estilo é completamente diverso de *A filha do teatro*. Se nesta a fábula é oferecida sob uma moldura narrativa, em que os personagens estão imersos no *pathos* e há certa voluptuosidade no uso da língua por parte do autor; em *A morte do artista popular*, o diálogo ganha novamente seu lugar, dessa vez de modo bastante econômico, essencial, com frases curtas e secas, que se alternam com eventuais momentos nos quais certos personagens da peça interior tomam a palavra em longas e elaboradas defesas de seus pontos de vista.

O texto é composto por 12 quadros, em que cada um possui o título dos itens de um projeto cultural: apresentação, objetivos, justificativa, fundamentação teórica, metodologia, cronograma, orçamento, contrapartida social, anexos etc. Não há protagonistas, as cenas alternam-se entre momentos corais e solos dos personagens. Cada quadro apresenta uma situação em seu clímax, sem oferecer, entretanto (ou então de modo bastante difuso), ao espectador subsídios, uma contextualização, que o permita localizar-se na trama. Retomar e compreender a fábula, os personagens e suas ações. Este drama está submerso. Só o espectador pode reconstituí-lo imaginariamente, mesmo que com muitas lacunas. Isso porque seu fluxo, o do drama, é todo o tempo interrompido, ocorre aos saltos. O que vemos são apenas fragmentos ou, como o autor mesmo indica, quadros, que apresentam situações provisórias, incompletas.

E, ao final de cada quadro, o autor dá pistas bastante sutis de sua metateatralidade. De um drama escondido sob o outro, visto que cada quadro é o ensaio de uma cena, de um diálogo entre dois ou três personagens, ou coletivo, como se se tratasse de um coro. E nas réplicas finais de cada quadro há sempre um comentário de algum personagem, ou orientação do 7º ator ou da 5ª atriz sobre o andamento da cena. Contudo, nada é aparente; o que prevalece é a ambiguidade e a ausência de fronteiras fixas que indiquem os níveis de representação do texto.

Se em *A filha do teatro*, a metateatralidade é explícita; o autor, em suas peças seguintes, vai da negação da representação (*Thy name*) até a dissimulação de sua metateatralidade (*A morte do artista popular*).

Todavia, os recursos metateatrais do texto são bastante vastos. Aqui, o teatro serve como metáfora do mundo, onde uma simples comissão julgadora de um concurso de dramaturgia ganha ares de uma Comissão da Verdade, por exemplo, tal o clima de tensão e a burocracia que esta seleção solicita. *Theatrum mundi*? Visão teatralizada do mundo? Mundo como representação? Teatro como metáfora do mundo? Parecem ser questões pertinentes face ao universo retratado pelo autor. Luís Reis aproveita cada quadro para tecer seus próprios comentários sobre o universo da arte e das políticas culturais, onde subjaz temas tratados de modo oblíquo: a burocratização da arte por meio das políticas públicas e da cultura dos editais; ética na arte tanto no que concerne a políticas culturais quanto a procedimentos contemporâneos de criação. Todavia, sua ironia é ambígua quando se refere ao universo da criação, pois, ao mesmo tempo em que há sarcasmo, demonstra também admiração por esses procedimentos contemporâneos.

Nos textos de Luís Reis, não há espectadores internos, com exceção da 5ª atriz e do 7º ator de *A morte do artista popular*, que assistem às evoluções dos demais atores e que, por vezes, também nela atuam. No entanto, em *A filha do teatro* e em *Thy name*, como os atores dirigem-se diretamente ao público, de certa maneira, estes são incorporados no texto, tornando-se, ao mesmo tempo, espectadores internos e externos.

Os personagens da peça de Reis são sempre atores, não possuem nome, ou identidade. Os únicos personagens nomeados são aqueles que não atuam no presente da ação dramática, como Elise ou Bené, que são apenas referidos em *A filha do teatro*. Assim como os personagens pirandellianos, eles existem enquanto realidades do palco, seres ficcionais. E, do ponto de vista do teatro brechtiano, subjaz a função dos personagens que são essencialmente atores que interpretam personagens ou outros atores. É sua função social ou artística que os identifica.

Por isso, uma das discussões caras a Luís Reis em sua trilogia metateatral diz respeito à questão da realidade e da representação. Quais são seus limites? O que é representação e o que é realidade? Será que constituem dois universos antitéticos? À primeira vista, em suas peças, essas fronteiras são bastante tênues e controversas, pois como diz Edelcio Mostaço: “tudo, aqui, é representação, de modo que o que parece

falso é verdadeiro, e o que o resulta como verdade estriba-se no artifício”.⁹⁹ Talvez seja este o traço que lhe confira um matiz pirandelliano bastante expressivo.

4.2. Jogo de papéis, jogo de atrizes

Em *A filha do teatro*,¹⁰⁰ há um ensaio-representação (ou um ensaio aberto) no qual o espectador testemunha o virtuosismo de três atrizes que se revezam na interpretação de três personagens. Paradoxalmente, enquanto tema, não é a arte do ator o principal assunto focado pelas personagens da peça interna, mas a arte do encenador. Todavia, a encenação de Antonio Cadengue centra-se na valorização do intérprete, estrutura-se *a partir e em função* do jogo dos personagens, fazendo do palco local de elaboração e elocução da fala. Muitas de suas intervenções mais flagrantes existem em função da lógica interna dos personagens ou do jogo das atrizes e, por extensão, da estruturação da fábula da peça.

Para cada personagem, é eleito um objeto ou elemento que o identifica. A diretora de teatro bebe vinho, a mãe biológica bebe água e a jovem atriz fuma um cigarro. Cada monólogo, portanto, é demarcado no jogo das atrizes por um desses objetos que pressupõe uma ação ou modo de agir específico dos personagens, quando bebem vinho ou água, ou quando fumam. Fora isso, todos esses movimentos são, por sua vez, realizados ao mesmo tempo pelas atrizes, mesmo que apenas uma delas esteja

⁹⁹ MOSTAÇO, Edelcio. O teatro e seus filhos. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *A filha do teatro*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Hermilo Borba Filho, programa, jun./jul. 2007.

¹⁰⁰ **A FILHA DO TEATRO**. AUTOR: Luís Augusto Reis. • ADAPTAÇÃO/ DIREÇÃO: Antonio Cadengue. • DIREÇÃO (assistente): Claudio Lira. • TRILHA SONORA: Antonio Cadengue. • CENOGRAFIA: Otto Neuenschwander. • FIGURINO: Anibal Santiago. • VISAGISMO: Ivan Dantas. • ILUMINAÇÃO: Sávio Uchôa. • PROGRAMAÇÃO VISUAL: Claudio Lira. • FOTOGRAFIA: Hans von Manteuffel. • CENOTÉCNICO: José Gomes dos Santos Filho. • OPERAÇÃO DE SOM: Claudio Lira. • GRAVAÇÃO DE TRILHA SONORA: André Cavendish. • EDIÇÃO DE SOM/ TRATAMENTO SONORO: Fernando Lôbo. • DIRETOR DE FOTOGRAFIA/ VÍDEO: Edmar Falcão. • CONFECÇÃO DE CORTINAS/ PINTURA ARTÍSTICA: Manuel Carlos. • MAQUINARIA: Nagilson Lacerda. • CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Irani Galdino/ Beta Galdino/ Maria Francisca de Santana/ Anibal Santiago. • CONTRARREGRA/CAMAREIRA: Irani Galdino. • PRODUÇÃO EXECUTIVA: Antonio Cadengue/ Anibal Santiago/ Manuel Carlos/ Hilton Azevedo/ Tadeu Gondim. • ADMINISTRAÇÃO: Eliane Cândida. • ELENCO: Marilena Breda (1º Atriz); Cristina Romeiro (2º Atriz); Lúcia Machado (3º Atriz); Geninha Sá da Rosa Borges (voz de Yerma); André Brasileiro (voz do Santo Anjo do Senhor); André Cavendish (voz do Santo Anjo do Senhor); Antonio Cadengue (voz do Santo Anjo do Senhor); Claudio Lira (voz do Santo Anjo do Senhor); Tadeu Gondim (voz do Santo Anjo do Senhor). • ESTREIA: 10 de maio 2007. • LOCAL: Teatro Hermilo Borba Filho. • PRODUÇÃO: Companhia Teatro de Seraphim.

com o domínio da palavra. Ou seja, a ação de beber vinho ou água, fumar, tanto no início quanto no meio dos monólogos, é realizada simultaneamente pelas atrizes, como se fossem uma única atriz, um único personagem, ou como se atuassem realmente em conjunto tal qual um coro. São duplos, desdobramentos narrativos, reflexos que se rebatem um no outro e que se fragmentam e/ou se desdobram nos personagens da diretora de teatro, da ex-prostituta e da jovem atriz. Como já dito, o grande protagonista de *A filha do teatro* não são nem os personagens narrados, nem as atrizes que os representam, mas a própria estrutura fabular que lhes dá suporte.

A filha do teatro, 2007. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Yêda Bezerra de Mello

As atrizes buscam todo o tempo uma atuação que concilie a precisão de uma caracterização externa dos personagens, visivelmente elaborada no sentido de permitir uma diferenciação entre um personagem e outro pelo espectador, e uma verdade interior do que dizem, como se se dividissem entre uma interpretação de matriz stanislavskiana e um jogo de viés brechtiano. Nesse sentido, o eixo das atuações pode ser identificado em torno da fala, do gesto e dos objetos. Seus principais recursos são o ritmo, o timbre e a entonação das falas dos personagens; certos gestos selecionados para cada personagem que se repetem na atuação de cada atriz; e a escolha de objetos de cena identificadores dos personagens, facilmente reconhecíveis pelo público: uma taça de vinho, um copo de água e um cigarro.

O estabelecimento de um jogo cênico a partir de objetos permite ao espectador identificar os personagens e às atrizes estruturar sua composição. Uma construção coletiva visto que, mesmo que cada atriz ofereça um detalhe diferenciador na interpretação de um mesmo personagem, o objeto torna-se um denominador comum, uma linha contínua que unifica e serve de elo no jogo das atrizes. Traço que se amplifica em certos movimentos ou gestos realizados pela atriz que estiver em atuação, que é repetido ou seguido pelas demais atrizes. Ou seja, sempre que o personagem da filha fumar, as demais atrizes – que, assim como espectadores assistem ao monólogo – também fumam, em um mesmo movimento, quase coreografado. Se uma bebe água ou vinho, os demais executam a mesma ação.

A filha do teatro, 2007. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Hans von Mantteuffel

De um lado, há uma preocupação pela síntese, pela essência do discurso teatral por parte da encenação; de outro, uma atitude quase didática do encenador, pela clareza do texto cênico e da atuação das intérpretes, e ao mesmo tempo fraterna, quase próxima ao espectador, no sentido de conduzi-lo na compreensão da fábula. Mais que um espaço de visões e imagens da cena, de local para a enunciação de uma fábula e um discurso, o palco torna-se local de encontro e confraternização de atores e espectadores. Esse aspecto é perceptível antes mesmo do início do espetáculo.

No *hall* de entrada do Teatro Hermilo Borba Filho, por exemplo, enquanto os espectadores aguardam a abertura das portas do teatro, é servido vinho como degustação. Em seguida, as atrizes entram no *hall*, cumprimentam o público e convidam-no para entrar na sala de representação a fim de dar início ao espetáculo. Aos espectadores é permitida a possibilidade de entrar no teatro, levando consigo suas respectivas taças de vinho, para que eles possam continuar a degustá-las enquanto assistem à representação. Ao início do espetáculo, e na transição para os monólogos da diretora de teatro (personagem que bebe vinho, segundo a convenção da representação), as atrizes levantam suas taças, brindando entre si e, por extensão, com o público.

Há uma atmosfera de celebração e confraternização, que se estende naturalmente para o público e que é perceptível, sobretudo, nas transições de um monólogo a outro, quando as atrizes trocam de personagem. Quando não mais representam, são elas mesmas em cena. Performam, dir-se-ia. Entre um monólogo e outro, as atrizes conversam ou brincam entre si; erguem suas taças como forma de saudação ao público. Não há a pretensão de uma ilusão dramática, mas o prazer do jogo, compartilhado com os espectadores.

Nas atuações de Marilena Breda (1º Atriz) e Lúcia Machado (2º Atriz) percebem-se com maior clareza as sutilzas e modulações do jogo de papéis. No primeiro momento, representando a diretora de teatro, Marilena Breda demarca o personagem inicialmente pela fala. De voz encorpada e altiva, pausada e levemente irônica, exprime segurança no que diz; sugere um personagem ciente de sua condição enquanto artista e como ficção teatral, ou seja, um personagem de teatro. Seu olhar direto e inquiridor é complementado por gestos comedidos e movimentos retilíneos. Postura ereta, um pouco rígida. É a imagem de uma diretora de teatro, chefe de companhia, a que é oferecida. Não são exatamente os contornos de uma personalidade, mas o desenho geral de uma função social e, sobretudo, artística, visto que, de certa forma, é esta a imagem que se espera e procura de um diretor teatral no sentido comum. As nuances dessa individualidade são perceptíveis ao nível da fala, da narrativa teatral, que se constrói imaginariamente na mente do espectador.

Em seu segundo monólogo, agora como a mãe biológica – a atriz de sexo explícito –, Marilena Breda traz outra composição. Ao contrário da diretora de teatro, seu corpo não é mais retilíneo, porém levemente curvado. Seu olhar pende para baixo, várias vezes direcionado para o solo. Fala rápido, engolindo as palavras, não finalizando

as últimas sílabas, em um ritmo acelerado. Em muitos momentos, um mesmo gesto se repete: segurando as bordas do copo com uma mão, bate com as unhas da outra mão contra o corpo do copo. Esse gesto, tantas vezes repetido, expressa o estado reflexivo e, ao mesmo tempo, inquieto do personagem. Diferentemente da diretora de teatro, sofisticada intelectualmente, a ex-prostituta é uma mulher simples, inculta, cuja inteligência reside em sua sensibilidade aguçada. Nela, há o *pathos* da mãe impedida de exercer sua função. Nesse sentido, mesmo trabalhando de maneira minuciosa a sua composição física e gestual, Marilena Breda desenvolve um trabalho interior mais intenso, no sentido de expressar pela fala e pelo olhar o universo emotivo do personagem. Uma composição exterior rigorosa em comunhão com seu estado interior

A filha do teatro, 2007. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Hans von Manteuffel

Já em seu terceiro monólogo, atuando e narrando a jovem atriz, seu corpo e andar são descontraídos, gesticulando mais e de modo um pouco desordenado. Seu corpo é um pêndulo, não se fixando em uma postura, mas pendendo para os lados, para frente e para trás. A angústia do personagem é contrabalançada por certo ar pueril. É imagem de uma jovem expressa no corpo de uma atriz madura. Desenho geral, quase arquetípico desses personagens esboçados pela narrativa teatral. Este arcabouço é proveniente de uma abordagem não psicológica dos personagens oferecida, de antemão, pelo próprio texto. Talvez a própria estrutura narrativa do texto e sua origem melodramática sejam responsáveis por uma construção dos personagens, de caráter

geral, sem um aprofundamento psicológico mais profundo. São esboços de personagens, ensaios gerais, assim como no espetáculo em que se testemunha esboços de atuações; um ensaio geral no lugar de uma encenação acabada. Uma encenação-ensaio que assume, de certa forma, seu inacabamento.

Na *performance* da atriz Marilena Breda, há um movimento pendular que cambia uma composição exterior minuciosa com uma verdade interior do personagem, que expressa a própria dialética da peça: personagens melodramáticos em um suporte narrativo. Entre o épico e o dramático, tornando-se um híbrido. Um épico intimista, dir-se-ia. Parece ser esta a chave da encenação.

Em registro distinto, a atriz Lúcia Machado trabalha no sentido de uma evidenciação da teatralidade do texto e da encenação. Pode-se dizer que o registro realista e intimista da *performance* de Marilena Breda dá lugar a uma “super-interpretação”, no sentido de uma atuação que trabalha no limite da exterioridade, do grandiloquente, da voz e gestos projetados em certas passagens do espetáculo, que se afastam de uma interpretação minimalista, sem cair, entretanto, no histrionismo ou no caricato. Essa interpretação assumidamente artificial, pertinente apenas no universo ficcional do teatro, trabalha e expressa a teatralidade da própria encenação, porém também preservando um certo *pathos* de uma verdade interior que existe e se justifica a partir de uma composição hiperteatral.

A filha do teatro, 2007. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Yêda Bezerra de Mello

O que predomina na atuação de Marilena Breda, Lúcia Machado e Cristina Romeiro é a noção de jogo. Jogo de papéis, jogo de atrizes. Transformação do ator em personagem, que caracteriza o trabalho das atrizes e a concepção do teatro expressos pelo texto e pela encenação. Do teatro enquanto arte da metamorfose. Ao mesmo tempo, é esse jogo entre ator e personagem que permite uma relação mais próxima com o público. O jogo de cena, estimulado pelo elemento narrativo, voltado diretamente para o espectador, em que o ator olha e fala diretamente para o público; seus deslocamentos espaciais, cambiando do centro para as laterais e extremidades do palco, lado a lado do público, reforça essa relação de intimidade e de jogo direto com o público. Mesmo não atuando, não sendo componente participativo do jogo cênico, o espectador torna-se um elemento não passivo da representação. Ele faz parte dela, e seu papel não se resume ao de *voyeur*. É preciso que ele esteja próximo e seja cúmplice das atrizes. É o encontro que caracteriza esta encenação, em uma relação de identificação e estranhamento que se estabelece e enfatiza por meio do jogo de papéis das atrizes, de sua proximidade com a plateia e da estrutura narrativa do texto.

A filha do teatro, 2007. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Yêda Bezerra de Mello

4.3. Uma encenação-ensaio

Como já dito, antes do início do espetáculo, os espectadores estão em uma antessala do Teatro Hermilo Borba Filho, que dá acesso à sala de espetáculos. Lá, conversam entre si, aguardam a representação que se anuncia. Tudo isso ao sabor de uma taça de vinho, oferecida pela equipe de produção, como em um salão de recepções, um encontro social. As portas da sala de espetáculo, finalmente, abrem-se em determinado momento, de onde surgem as atrizes-anfitriãs para recepcionar o público-convidado. Elas dão as primeiras indicações sobre o espetáculo e, em seguida, convidam a plateia para adentrar o recinto teatral.

Todos se acomodam em um espaço retangular, demarcado por um tapete vermelho, em cujos limites estão situados os acentos reservados ao público. A área de representação e a plateia possuem fronteiras tênues, constituem quase um mesmo tempo-espaço, sobretudo porque nas laterais da área de representação há duas cortinas vermelhas penduradas que se localizam atrás da plateia, deixando claro que eles, os espectadores, também fazem parte do acontecimento teatral, isto é, estão inseridos na área de representação.

Os demais elementos cenográficos são uma mesinha (com água, vinho, copos, taças, isqueiros, cigarros), cinzeiros, um *récamier* de um lado da área e uma cadeira de encosto reto e longilíneo do outro lado. Como diz o encenador, “Uma cenografia em alto *design*, em ferro cru, aço”.¹⁰¹

O espaço cênico torna-se um local de encontro, entre atrizes e espectadores, um salão burguês, como indica o encenador, preparado para o ato teatral e, principalmente, para a apresentação de um novo texto, um novo autor, Luís Augusto Reis. Este parece ser o *leitmotiv* da encenação e do jogo das atrizes, que centram suas criações em torno da palavra e do jogo de metamorfoses do ator. E, neste misto de evento social e celebração teatral, ao público é permitida a entrada no espaço cênico acompanhados de suas taças de vinho. O teatro como evento social. Assiste-se ao espetáculo ao mesmo tempo em que se saboreia o vinho, signo da elegância da alta sociedade e também do rito teatral, bebida destinada aos cultos dionisíacos, celebrando a fertilidade, a embriaguez e o teatro.

¹⁰¹ CADENGUE, Antonio. Pompas fúnebres do salão burguês... In: _____. *A filha do teatro*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Hermilo Borba Filho, jun./jul. 2007. Programa, p. 4.

A filha do teatro, 2007. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Yêda Bezerra de Mello

O espetáculo cambia entre a sobriedade da alta sociedade e a embriaguez dionisíaca do deus do teatro. Talvez por isso o contraste entre *design* moderno e *clean* dos móveis em cena (que remetem às cadeiras de Bob Wilson, como o próprio encenador afirma se inspirar¹⁰²) e a cor vermelha predominante do tapete, das cortinas e da iluminação. Também aqui referência ao palco à italiana.

Os figurinos remetem à alta costura, elegantes e ao mesmo tempo arrojados. Cada atriz possui um vestido diferente e, sobre ele, um sobretudo. No primeiro ato, seus sobretudos estão abotoados; no segundo, eles estão desabotoados; no terceiro, as atrizes retiram os sobretudos, exibindo seus vestidos. Demarcando a passagem de um ato a outro, a mudança de um personagem a outro, a indumentária assume uma função quase didática de indicação dos diferentes momentos da representação para o espectador, os respectivos personagens que elas passam a narrar. Há uma clareza no jogo teatral que enfatiza o seu caráter lúdico, metateatral. As regras do jogo são bastante claras, o espectador dela participa conscientemente, compartilhando do prazer pelo jogo.

Em certa medida, também estão em função dos personagens os elementos sonoros do espetáculo. Toda a trilha é constituída com as composições de Marco

¹⁰² Cf. Id., *ibid.*, p. 7.

Padilha, Górecki, Pierre Henry, Leo Kupper, Lou Reed, Gabriel Fauré, Ragnar Grippe e, especialmente, as *valsas para fagote* de Francisco Mignone, que acompanham as intervenções da mãe biológica, reforçando seu tônus dramático, porém sem cair na comoção desmesurada.

Por mais que a encenação apresente-se como produto acabado, assemelha-se também a um ensaio, ou melhor, um ensaio geral, com figurinos, cenários e marcações esboçados, em fase de experimentação. A impressão de inacabamento, de uma encenação imaginária ainda à espera de seu porvir cênico, não é completamente estranha ao conjunto do espetáculo. Trata-se sim, supõe-se, de um rabisco a ser aperfeiçoado em encenações futuras, particularmente em *A morte do artista popular*.

O traço do inacabamento é perceptível, por exemplo, na solda aparente dos móveis, sobretudo no *récamier*. Local psicanalítico, espaço por excelência de reelaboração da fala, de seu livro curso, fragmentário e repetitivo, no qual se exige maior concentração, isto é, uma escuta atenta e uma recepção criativa. Em outras palavras: um *work in progress* discursivo. E os figurinos que lembram provas de vestidos de alta costura, cheios de retalhos a mostra.

A presença e proximidade do público são fundamentais nesta encenação, onde os estímulos não se restringem ao olhar. O paladar é estimulado pela água e pelo vinho; o odor que advém da fragrância de um perfume borrifado em vários recantos do espaço cênico; o impacto proporcionado no espectador pela queda das cortinas no último monólogo, praticamente ao lado e atrás da plateia, exploram outras estratégias perceptivas do espectador, para além da escuta e visão. Seus sentidos encontram outros estímulos, mesmo que permaneçam acomodados em seus acentos. De certa maneira, o encenador propõe uma cena imersiva, em que o espectador é solicitado por meio de outros sentidos, além de sua proximidade com as atrizes torná-lo parte integrante da cena, sem que seja necessária uma participação ativa (física) do espectador. A encenação inscreve-se por intermédio do encontro entre atores e espectadores. A partir desta relação é que se dá sua escrita cênica.

4.4. A encenação como máscara

O 1º quadro de *A morte do artista popular*¹⁰³ – que serve como prólogo do espetáculo – inicia-se em torno de uma mesa. Um personagem sem identificação, vestindo um sobretudo cinza (7º ator), distribui entre os demais atores algumas folhas de papel, em uma atmosfera tensa e grave. Os atores portam-se de maneira hierática, olhando fixamente para frente, sem se virar para o lado nos momentos em que repassam as folhas de papel. Em seguida, começam a enunciar frases, individualmente, com dicção exagerada, a partir da indicação do ator que distribuíra aquelas folhas. Essas frases são fragmentos das diretrizes de um edital público.

De modo não habitual, com gestos largos e quase agressivos, este ator aponta com o dedo quem deve tomar a palavra, sob o acompanhamento de pequenas passagens sonoras. Em seguida, sob suas ordens, posicionam-se todos diante de um pórtilho, por trás da mesa, novamente dizendo as mesmas frases, simultaneamente, de maneira caótica. Nesse instante, o ator de sobretudo cinza porta-se tal como se regesse um coro. E, de fato, é o que ele faz. Mais adiante, ao final dessa passagem, são agora regidos por uma senhora de *tailleur* cinza (5ª atriz), que os orienta a repetir uma mesma frase duas vezes, sendo a segunda vez de modo sussurrado: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”. Por fim, ela se apraz com o resultado obtido e convoca todos ao trabalho: “Muito bem, ao trabalho”. O ator de sobretudo pergunta: “*Shaw we dance?*” (Nós dançaremos? Ou vamos dançar?). Todos os integrantes desse coro sentam-se novamente em torno da mesa, com exceção de dois (4ª atriz e 6º ator) que sobem nela, como se ela fosse um palco, e executam uma coreografia ao estilo renascentista, com uma música instrumental que remete a uma sonoridade ibérica, mas

¹⁰³ **A MORTE DO ARTISTA POPULAR.** AUTOR: Luís Augusto Reis. • DIREÇÃO: Antonio Cadengue. • DIREÇÃO (assistente): Thaysa Zooby. • TRILHA SONORA ORIGINAL: Eli-Eri Moura (Citação da Canção *I love you*, de Lou Reed). • CENOGRAFIA: Doris Rollemberg. • FIGURINO/MAQUIAGEM: Adriana Vaz. • ILUMINAÇÃO: Naná Sodré e Agrinez Melo. • PROGRAMAÇÃO VISUAL/ADEREÇOS CÊNICOS GRÁFICOS: Claudio Lira. • FOTOGRAFIA: Hans von Manteuffel. • CENOTÉCNICA: Marc Aubert. • OPERAÇÃO DE SOM: Emmanuella de Jesus. • OPERAÇÃO DE LUZ: Rodrigo Batista • COREOGRAFIAS/PREPARAÇÃO CORPORAL: Paulo Henrique Ferreira. • PREPARAÇÃO VOCAL: Leila Freitas. • CONFECÇÃO DAS MÁSCARAS: Manuel Carlos de Araújo. • DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Ana Júlia da Silva. • ELENCO: Biagio Pecorelli (7º ator); Camilla Rios (3ª atriz); Diogo Testa (3º ator); Dolores Efrem (5ª atriz); Evilasio de Andrade (5º ator); Felipe Cavalcanti (4º ator); Ingrid de Souza (4ª atriz); Julyana Caminha (2ª atriz); Mauro Monezi (6º ator); Roberto Brandão (1º ator); Thayza Zooby (1ª atriz); Tiago (2º ator). • ESTREIA: 4 de dezembro 2010. • LOCAL: Teatro Marco Camarotti. • PRODUÇÃO: Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE.

também acompanhada por acordes de guitarra elétrica. Quando concluem a coreografia (em verdade, a atriz a interrompe de modo brusco, após ser levantada pelo ator), eles voltam a se sentar e o 2º quadro da peça se inicia.

Tomando essa sequência de ações como exemplo, é difícil discernir no espetáculo os elementos do drama: ação, personagem, conflito, fábula, imitação. Não há pistas *a priori* para que o espectador possa compreender o modo de funcionamento dos microuniversos que se apresentam, visto que *A morte do artista popular* é um metadrama. São várias as ficções. Porém, todos os seus elementos são reduzidos ao mínimo, concentrados e interrompidos em seu fluxo dramático, de modo a fazê-los ocorrer aos saltos. Do ponto de vista da fábula, é preciso retomá-la *a posteriori* em um processo mental do espectador, no intuito de reconstituí-la, a partir dos saltos e pontos de interrupção do texto. Além disso, certas falas e ações, como, por exemplo, o “*Shaw we dance*”, pronunciado pelo 5º ator, ou o procedimento intertextual de citação e recriação da música *I love you*, de Lou Reed, ao final da peça, imprimem ao texto um aspecto performativo que, por sua vez, é valorizado e expandido pela encenação, por intermédio de novas sequências de ações desprovidas de significação aparente entre um quadro e outro, somando-se às que já eram sugeridas pelo texto. Há, portanto, uma expectativa que não advém exatamente de uma tensão dramática, mas da *atração* seguinte, da próxima *surpresa*.

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

Como já exposto, não há um referente explícito de mimetização, mas vozes, ritmo, movimentos quase coreográficos. Trata-se de uma série de pulsões que levam, por exemplo, por meio da fala do ator de sobretudo, quando ele diz *Shaw we dance?*, dois atores a subirem na mesa e executarem uma coreografia de feições “renascentistas”. Todavia, não há aparentemente um nexos lógico que ligue e justifique estes dois momentos: o canto coral e a dança renascentista. Antes de haver uma *ação*, o que se percebe é uma *reação*. Distingue-se aí a presença do *performer* (o ser/estar), o ato em si (fazer), e o mostrar (mostrar o que faz). E, nesse sentido, o vínculo que se estabelece com o espectador dá-se pelo formalismo da cena, pelas sequências de acontecimentos que ocorrem diante do público, recorrendo a diferentes estratégias perceptivas e focos de atenção do espectador, tal como na *performance*, cujas características básicas são: exploração do corpo, do espaço e do tempo; investimento autobiográfico do artista na obra; inscrição no real; emprego de diferentes estratégias de percepção; tratamento ritual da cena.

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

No decorrer das últimas décadas, especialmente a partir da década de 1980, progressivamente o teatro passou a receber influência da arte da *performance*,

incorporando em seus processos criativos e em sua fatura estética elementos provenientes da *performance*.

Tal fato vem sendo apontado e discutido por diversos estudiosos do teatro contemporâneo e recebendo várias interpretações e denominações. Os mais proeminentes são o teórico alemão Hans-Thies Lehmann,¹⁰⁴ que chama estas práticas artísticas de Teatro Pós-Dramático, e a teórica francesa Josette Féral,¹⁰⁵ que prefere o termo Teatro Performativo, deixando claro sua abordagem e leitura da cena contemporânea sob o ângulo da *performance*.

Patrice Pavis¹⁰⁶ vem estudando a encenação contemporânea, atentando também para sua constante hibridação com a *performance art*. No caso, arrisca uma outra nomeação especificamente para a encenação: sob a inspiração do jogo, ou melhor, da encenação como um “colocar em jogo”, Pavis propõe um “jogo de palavras” por meio da junção dos termos encenação (*mise en scène*, em francês) e *performance* (do inglês), isto é, *performise* ou *mise en perf* que, para ele, no que concerne à relação texto e cena, possibilita compreender a encenação contemporânea não apenas como estilo (ou seja, leitura pessoal e totalizante do texto), mas também como método. Em outras palavras: uma abordagem que torna o espetáculo uma reação/resposta aos estímulos e provocações lançados pelo texto contemporâneo, também este profundamente contaminado, não só pela hibridação das formas dramáticas, épicas e líricas, mas também pelos próprios princípios da *performance*.

Estes parecem ser os pressupostos que regem a criação de *A morte do artista popular*, sobretudo em suas sequências de “acontecimentos” que surgem como interrupção e fragmentação do espetáculo. Outros exemplos dessas sequências de ações ao longo da montagem são: 1) entre o 4º e o 5º quadro, sentados em torno da mesa, os atores retiram pequenos frascos de plástico com comprimidos que balançam e depois, simultaneamente, erguem-nos como se brindassem entre si. Em seguida, tomam vários comprimidos, tossindo imediatamente, como se engasgassem; 2) entre o 5º e o 6º quadro, transformando a mesa de reunião em uma mesa de botequim, os atores cantam o

¹⁰⁴ Cf. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. Apresentação Sérgio de Carvalho. São Paulo: CosacNaify, 2007.

¹⁰⁵ FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre*. Op. cit.

¹⁰⁶ Cf. PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

poema *Cadengue no merengue*, de Wilson Araújo de Souza,¹⁰⁷ em clara referência ao encenador da peça; 3) Um tango argentino de conotação homoerótica e sadomasoquista toma a cena entre o 10º e o 11º quadros, dançado pelos 2º e 3º atores.

Esses instantes performativos e metateatrais, identificados pelo encenador ainda durante o processo de criação, são denominados por ele e pelo elenco de modo específico. Chamam-nos de *surprises*:

Muitos foram os trabalhos e/ou conversas sobre os sonhos, com o inconsciente de cada um dos atores e atrizes: daí a presença de ações sequenciadas com certa ilogicidade, presente no processo de encenação e ausente do texto de Luís Augusto Reis. Dessa maneira, pode-se “dizer” da presença em cena de um “real” que a peça, de imediato, pretendia “mostrar”, mas que na sua fatura cênica torna-se um “outro”.

.....
[...] uma dança renascentista surge quando pensamos no cruzamento impudico de Shakespeare com Luís; um poema de Wilson Araújo de Souza – *Cadengue no Merengue* – descoberto por um dos alunos atores contagia o grupo que sente a necessidade de inseri-lo no espetáculo, o imprescindível dever que tenho em tomar medicações fez-me espelhá-las na montagem, como eco de todas as pulsações hipocondríacas desta sociedade em busca da saúde permanente; um tango argentino emerge não como salvação, mas para refletir desejos não nomeados de outras cenas teatrais. A esses fluxos do inconsciente, todos nós chamávamos de *surprises*.¹⁰⁸

São então imagens quase oníricas, ou o seu contrário, que funcionam como pulsões, que explodem em cena. E, apesar de possuírem uma significação específica para seus criadores (de origem autobiográfica), não se fecham em uma única chave de sentido, nem estão exatamente vinculadas ao discurso do texto, abrindo-se às múltiplas leituras do espectador. Essas *surprises* remetem à *montagem de atrações* de Serguéi Eisenstein: “montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo de atingir um certo efeito temático final”.¹⁰⁹ Trata-se de um

¹⁰⁷ “Nego/cadê o dengo/do cadengue/no merengue?/cadê cadengue/belo Antonio/sensual/no merengue?/nego/denga/chega/de macho/che/aconchega/no suor/dessa dança/no sabor/desse rum/quem não tem/tesão/pelo pivô/da questão/política/do corpo/tem pavor/nessa ilha de cuba/libre/nessa guerrilha do corpo/bole bole belo/antonio/sensual/belo atleta/sexual/belchior no local”. In: SOUSA, Wilson Araújo. *Signos involuntários*. Recife: Edições Língua de Poeta, 2003, p.150.

¹⁰⁸ CADENGUE, Antonio. Algumas digressões da encenação: vigiar, olhar, escutar, formar. In: Escola SESC de Teatro/ SESC Piedade. *A morte do artista popular*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Marco Camarotti, 4 dez. 2010. Programa.

¹⁰⁹ EISENSTEIN, Serguéi. Montagem de atrações. Trad. Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983, p. 191.

procedimento de encenação que procura liberar o teatro da “figuração ilusionista”, inserindo no espetáculo “coisas reais” ou “segmentos figurativos” não como signos fechados, mas “como atração dotada de um grande efeito, conscientemente selecionada para uma proposta precisa”.¹¹⁰

O que parece estar em jogo em *A morte do artista popular* é menos a criação de uma ilusão dramática do que a busca pelo estímulo do espectador por meio do choque e da surpresa proporcionados pelas *surprises*. Por parte da encenação, portanto, não há uma tentativa demasiada de interpretação. Leitura pessoal do texto sim, não há dúvidas, mas também uma resposta ou reação do encenador e dos alunos-atores aos estímulos/provocações lançados pela dramaturgia.

Porém, para além dessas atrações ou *surprises*, ainda há um drama. Dois em verdade, que se escondem um debaixo o outro. A encenação, por sua vez, apropria-se dos processos de espelhamento e mascaramento do texto, tomando-os como *leitmotiv*. Se o teatro dissimula a si mesmo em *A morte do artista popular*, o encenador Antonio Cadengue propõe um movimento contrário, fazendo reverberar a teatralidade do texto.

O procedimento básico da encenação é o da estilização. Objetiva-se uma convenção teatral consciente. Os movimentos dos atores são rigidamente marcados, sendo muitas vezes quase coreográficos. Há uma difusão de efeitos teatrais e pulsões performativas (atrações) em cena. O encenador lança no espetáculo vários signos de teatralidade que remetem inevitavelmente ao teatro e suas convenções. Na mesa, no lugar de cada ator, há uma tampa que, aberta, revela um espelho; embaixo, há um compartimento onde os atores guardam seus objetos e que, iluminado de dentro para fora, transforma aquele espaço em um camarim de teatro. Essa é, inclusive, a disposição dos atores quando da entrada do público: sentados em seus lugares, com as tampas das mesas levantadas e iluminadas, concluem um último retoque da maquiagem e do cabelo, ou simplesmente olham-se fixamente através do espelho.

¹¹⁰ Id., *ibid.*

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

Nesse espaço, ao fundo, há um grande pórtico vermelho e branco, cujas portas, quando abertas, servindo para entradas e saídas dos atores, revelam uma parede de espelhos, devolvendo a imagem da própria sala de espetáculos. Além disso, quando observado de frente, o formato do pórtico lembra o do palco à italiana, e suas portas remetem a cochias. A própria mesa, em diversos momentos, torna-se um palco também. O diretor joga o tempo todo com as convenções do teatro, particularmente as do palco à italiana, como se este fosse um fantasma, um personagem onipresente no espetáculo. Outros signos que surgem são máscaras e leques. Também convenções do teatro. Tanto Oriental quanto Ocidental. Esse jogo com a imagem excessiva, com esses signos de uma teatralidade de convenção que se sobrepõem, no lugar de facilitar a leitura do espectador, entregando de imediato o jogo metateatral, torna o espetáculo ainda mais enigmático. A profusão de imagens atordoa o espectador, não orientando mas desviando e fragmentando seu olhar continuamente.

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

Em verdade, ele amplia o caráter metateatral do texto sobrepondo uma nova camada de ficção por meio dessa espécie de *dramaturgia visual*. A encenação toma para si o procedimento de mascaramento da ficção, tornando-se ela mesma uma máscara. Assumindo e reforçando sua teatralidade, sua natureza de puro artifício, a encenação consegue dissimular a própria ilusão que a constitui. Se o texto oculta e esfumaça seus mecanismos de ficção e metalinguagem, a encenação trabalha no sentido contrário, desvelando-os e expondo-os enquanto artifício. Toda a cena é, portanto, uma máscara.

4.5. A encenação em abismos

Um dos procedimentos básicos da metateatralidade é o recurso dramático do *teatro dentro do teatro*. Como exemplo desse expediente, Kowzan afirma que a simples introdução do fragmento de uma peça pré-existente na peça externa é em si um procedimento metateatral do teatro dentro do teatro, que ele chama de *citação dramática*, ou de intertextualidade, segundo outros autores como Schmeling.¹¹¹ No caso da encenação, pode-se pensar na citação não de textos teatrais especificamente, mas de

¹¹¹ Cf. SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et intertexte: aspect du théâtre dans le théâtre*. Paris : Lettres Modernes, 1982.

outras encenações, do próprio encenador (autorreferência) ou de outros encenadores (intertextualidade).

Em *Thy name*,¹¹² como já dito, trata-se de uma representação que não acontece, ou finge não ocorrer. Prepara-se um espetáculo-homenagem para um famoso teatrólogo já falecido, no qual seu filho, um velho ator, vai lhe prestar a homenagem teatralizada. No entanto, o velho ator sente-se incapaz pela emoção de dar continuidade ao planejado e decide fazer sua própria homenagem, lendo uma antiga carta de seu pai, nunca divulgada antes. Trata-se de um ato de rebeldia do velho ator que se recusa a representar, preferindo ser ele próprio em cena e falar diretamente sobre seu pai, para seu pai, sem intermediário, sem representação, supostamente.

Desse modo, o não espetáculo inicia-se, de antemão, com uma pista falsa: o espaço cênico todo coberto por cravos brancos; em seu centro, uma mesa que mimetiza o local de trabalho do dramaturgo morto, com máquina de escrever, papel, cinzeiro, cigarros, alguns cravos e um porta-retratos deitado sob a mesa com a fotografia voltada para baixo. O velho ator vem ao fundo, caminhado da direita para a esquerda do palco, guiado por um feixe de luz vindo em sentido contrário, ao som de *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, na voz de Marlene Dietrich, cantando em português. Uma canção que fala da saudade, do lar e da infância, em uma voz rouca, de sotaque germânico.

Sentando em frente à mesa, o velho ator pega o porta-retratos e contempla a fotografia de uma velha senhora, aproximando-a contra o peito. Supostamente sua mãe. Em seguida, coloca o porta-retratos na mesa novamente e, segurando um cravo, continua a contemplar a fotografia, como se lhe ofertasse a flor. Nesta fotografia, a imagem que é reproduzida é a da coreógrafa alemã Pina Bausch, falecida um mês antes da estreia da peça, na época. Percebe-se então que o cenário repleto de cravos no chão cita o espetáculo de dança-teatro *Nelken (Cravos)*, do Wuppertal Tanztheater, de 1983.

¹¹² **THY NAME.** AUTOR: Luís Augusto Reis. • DIREÇÃO/ SONOPLASTIA: Antonio Cadengue. • DIREÇÃO (assistente): Igor de Almeida Silva. • CENOGRAFIA, FIGURINOS E ADEREÇOS: Manuel Carlos. • ILUMINAÇÃO: Nadjackson Lacerda. • INTERPRETAÇÃO: Alfredo Borba. • PROGRAMAÇÃO VISUAL: Claudio Lira. • ESTREIA: 30 de julho de 2009. • LOCAL: Teatro Hermilo Borba Filho. • PRODUÇÃO: Centro de Pesquisa e Formação em Artes Cênicas Apolo Hermilo.

Thy name, 2009. Centro de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas Apolo Hermilo.
Foto: Val Lima

Seguindo o mesmo movimento do velho ator, em seu ato de rebeldia contra a representação, o encenador também se rebela e faz ao seu modo sua própria homenagem. Não a um encenador ou artista brasileiro, mas para uma das renovadoras das artes cênicas, a quem Cadengue conhece pessoalmente, alguns anos antes, em viagem de férias da coreógrafa pelo Nordeste brasileiro, na qual o encenador lhe apresenta grupos de dança contemporâneos do Recife (Grupo Grial), intermedia um encontro com a classe artística recifense e organiza uma saída de maracatu de baque virado no Bairro do Recife Antigo. Dessa viagem, desse encontro, dessa lembrança, resta-lhe sua própria homenagem e luto sob as tábuas do palco, por intermédio de *Thy Name*. E a canção *Luar do Sertão*, na voz de Marlene Dietrich, parece ressoar ainda mais alto neste espetáculo-homenagem, como se se estendesse não só a uma única artista, mas também a toda uma herança teatral e cultural, de uma língua e de um país, que ainda pouco se conhece por estas plagas.

Em *Nelken*, de Pina Bausch, o cenário é todo coberto por cravos, “formando uma fulgurante pradaria cor de rosa, que determina o contexto dos mil jogos provocados pelos bailarinos”.¹¹³ Seu tema central é a infância, assim como a versão cênica da Seraphim para *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchêkhov, em 1990. Uma infância

¹¹³ BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Trad. Maria José Casal-Ribeiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 162.

embalsamada toda em branco, o mesmo branco que predomina em *Thy name*, uma pradaria branca (diferentemente de *Nelken*) que toma o espaço de trabalho do poeta de teatro Hermilo Borba Filho, tornando-o um local metafórico de sonho e rememoração.

Thy name, 2009. Centro de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas Apolo Hermilo.
Foto: Val Lima

Os cravos brancos de Cadengue não apenas homenageiam os róseos cravos de Pina Bausch, mas apontam também, em atitude espelhar, autorreflexiva, a um antigo espetáculo da Companhia Teatro de Seraphim, ainda em sua aurora, sua infância: *O jardim das cerejeiras*. Por meio dessas imagens-memórias refletidas umas nas outras, a do poeta de teatro Hermilo Borba Filho e sua relação com seu próprio filho, a da coreógrafa alemã que renovou e modificou a história da dança e do teatro no século XX, e a própria trajetória da Companhia Teatro de Seraphim, Antonio Cadengue empreende uma breve e sutil reflexão sobre a morte e a infância, o princípio e o fim.

A primeira pista para uma possível conexão e leitura dos espetáculos *A filha do teatro* e *A morte do artista popular* encontra-se na epígrafe do artigo de Antonio Cadengue, para o programa de *A filha do teatro*,¹¹⁴ que reproduz a fala final do personagem de Madame Irma, em *O balcão*, de Jean Genet: “vou preparar meus trajes e meus salões para amanhã... é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será

¹¹⁴ Cf. CADENGUE, Antonio. Pompas fúnebres do salão burguês... In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *A filha do teatro*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Hermilo Borba Filho, jun./jul. 2007. Programa, p. 4-7.

ainda mais falso que aqui...”.¹¹⁵ Esta aproximação entre os teatros de Jean Genet e Luís Augusto Reis, apesar de compreensível, já que ambos são autores metateatrais, guarda suas suspeitas e preserva certa distância. Mais pelos aspectos formais e estilísticos das duas peças do que pelas associações temáticas que podem ser feitas. Talvez se possa dizer que a dramaturgia de Luís Augusto Reis esteja mais próxima de Pirandello do que de Genet.

Mas continuando a leitura do referido artigo, o encenador contextualiza as circunstâncias de sua encenação de *O balcão*, realizada em 6 de junho de 1987, com alunos do Curso de Formação do Ator (CFA) da UFPE, e de sua estreia no Teatro Hermilo Borba Filho, muito antes de sua inauguração oficial, quando ainda se chamava Centro Experimental Teatro Apolo – CETA, onde faz três apresentações, ou melhor três ensaios abertos, já que o espaço ainda se encontrava em precárias condições de uso, obrigando a equipe de *O balcão* a readaptar o espetáculo para o palco à italiana, no Teatro de Santa Isabel, quando cumpre temporada regular. O Teatro Hermilo Borba Filho, ex-CETA, é o mesmo espaço onde *A filha do teatro* faz sua estreia em 6 de junho de 2007. Ou seja, exatamente 20 anos depois da estreia de *O balcão*, pelo CFA.

O CETA é projetado pelo cenógrafo carioca, radicado no Recife, Beto Diniz¹¹⁶ (1953-1989) em dois velhos galpões, nos fundos do Teatro Apolo, no Bairro do Recife Antigo. Diniz projeta um espaço cênico múltiplo, voltado para a cena experimental, em um pequeno teatro, com capacidade para aproximadamente 250 pessoas:

Esperávamos que o surgimento, a partir daquele espaço, desse vez a uma nova cena, um novo ator, um novo espectador. Enfim, uma casa de espetáculos que poderia abrigar uma produção estética e uma discussão teórica de alto nível, em patamares pouco comuns na cidade. Mas também um espaço **MODELÁVEL** para que cada cena pudesse ser única. Daí não ser este **LUGAR**, um espaço à italiana. Lógico que reverberavam as experiências polonesas de Jerzy Grotowski em Wrocław (o sonho de um teatro laboratório entre pedagogia e criação) e do francês Théâtre du Soleil, em Vincennes. Para os que sonhávamos com este novo teatro, este novo espaço, esta nova cena, o **CETA** seria como uma Cartoucherie, ao nosso modo.¹¹⁷

¹¹⁵ GENET, Jean. *O balcão*. Trad. Jacqueline Castro e Martim Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 178.

¹¹⁶ Sobre a trajetória de Beto Diniz, cf: LIRA, Claudio. *Beto Diniz, construtor de cenas e sonhos* (Percurso cenográfico: 1975-1989). Prefácio Antonio Edson Cadengue. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2009.

¹¹⁷ CADENGUE, Antonio. Pompas fúnebres do salão burguês... Op. cit., p. 6.

Este contexto histórico parece servir de subtexto na criação de *A filha do teatro*. Por mais que o ambiente cenográfico projetado tenha função e significação no espetáculo (as cortinas, o *récamier*, a cadeira, a mesa, e os demais objetos de cena), trata-se de uma pista falsa. É o próprio espaço cênico do Teatro Hermilo Borba Filho que exerce função central na cena.

O balcão, 1987. Curso de Formação do Ator da UFPE. Marcus Vinícius, Lúcia Machado, João Denys Araújo Leite. Foto: Yêda Bezerra de Mello

No monólogo final da diretora de teatro, falando de seus últimos instantes de vida, no momento do tiro, ela diz:

Fui buscar as minhas preces perdidas na memória. Pensei em Elisa, pensei na menina e na mãe dela. Em frações de segundo, imaginei o que poderia acontecer com elas dali em diante, sem a minha presença. Acho que ainda tentei ‘encenar’ suas vidas, projetando-as para até 15 ou 20 anos depois. Mais eu não tinha mais forças...

Nesse exato instante, as cortinas vermelhas, situadas nas laterais do espaço cênico, são soltas do urdimento, provocando grande impacto com sua queda. O espaço do Teatro Hermilo Borba Filho ilumina-se em uma luz geral, revelando-o por inteiro, sem truques ou máscaras. A teatralidade das cortinas vermelhas, provenientes do palco à italiana, é desfeita, evidenciando o espaço modulável e experimental do antigo CETA. Revela outra historicidade, não a do palco à italiana e suas convenções, mas a desse

teatro que carrega em si a história cultural da cidade do Recife e, particularmente, à do Curso de Formação do Ator da UFPE e da realização de *O balcão*.

A filha do teatro, 2007. Companhia Teatro de Seraphim. Foto: Yêda Bezerra de Mello

Como diz a diretora de teatro, “Chegava ao fim a representação. Sim, foi como na hora em que as luzes do teatro se acendem e o elenco vem para o agradecimento... E a realidade do mundo vai reassumindo o controle de tudo...”. As atrizes-anfitriãs voltam-se então a observar aquele espaço que se revela junto com o público. Sendo um teatro concebido para uma cena não à italiana, modulável, visando ao novo e ao experimental (como o seu nome original já dizia, Centro Experimental Teatro Apolo), é também um espaço propício para receber um novo autor, Luís Augusto Reis.

É o teatro, seu espaço, que se mostra em suas inter-relações com as atividades do encenador na capital pernambucana. Por meio do espaço do Teatro Hermilo Borba Filho, o encenador parece dizer: vamos receber neste teatro um novo autor, assim como outrora recebemos neste mesmo espaço (concebido originalmente como espaço de experimentação), em sua inauguração, novos atores.

Por isso, a referência textual de *O balcão*, no programa de *A filha do teatro*, é tão pertinente. Inclusive, a própria escolha das atrizes reforça esta vinculação autorreflexiva: Lúcia Machado (3ª atriz), que participou da montagem de *O balcão*, como atriz convidada, e Cristina Romeiro (2ª atriz), ex-aluna do CFA, que também

atuou neste espetáculo. Ou seja, em uma série de *mises en abyme*, de referências refletidas, a partir da localização, exposição e imersão no espaço do Teatro Hermilo Borba Filho, seguindo um *leitmotiv* contínuo: vamos receber um novo autor, como outrora recebemos novos atores. Vamos continuar recebendo o novo.

As aproximações com estes dois espetáculos, *A filha do teatro* e *O balcão*, não se restringem ao Teatro Hermilo Borba Filho. Elas podem ser ampliadas, sobretudo quando se inclui neste estudo comparativo *A morte do artista popular*. Analisando *A filha do teatro* e *A morte do artista popular*, percebem-se semelhanças no que concerne ao dispositivo cênico, ao figurino e ao jogo dos atores com os objetos, como se ambas tivessem uma mesma e única encenação, desdobrada e desenvolvida, sob diferentes enfoques, em cada um dos espetáculos.

Tanto o piso do Teatro Hermilo Borba Filho quanto o do Teatro Marco Camarotti são cobertos por um “tapete” rubro nos respectivos espetáculos: *A filha* e *A morte*. Assim como o THBF, o Teatro Marco Camarotti também é um espaço modulável, de pequeno porte, praticamente nas mesmas dimensões do primeiro. O tapete rubro já fora ensaiado antes ainda em *O balcão*, sob configuração outra: uma plataforma quadricular vermelha, de onde se ramificam quatro rampas também vermelhas, cercada por outro quadrado que a envolve, em nível mais baixo, negro. Do alto um balcão suspenso por cordas, que descera ao final da peça, culminando o jogo de representações dos personagens, encerrados em seus espelhos e simulacros. Nas três montagens, o escarlate da cenografia é uma constante. Quando de sua reconfiguração para o palco à italiana, durante sua temporada regular no Teatro de Santa Isabel, no Recife, *O balcão* também tinha o piso do palco revestido inteiramente por um tapete vermelho.

O balcão, 1987. Curso de Formação do Ator da UFPE. Foto: Yêda Bezerra de Mello

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

Fora isso, destacam-se os figurinos elegantes e solenes. Em *O balcão*, há a predominância do negro na indumentária, com exceção dos momentos em que os personagens representam outros personagens, isto é, o juiz, o bispo, o general, a rainha, função sociais hierárquicas, congeladas no imaginário coletivo e que vêm à tona no palco/salões de madame Irma. Já os figurinos de *A morte*, conciliam vários estilos,

embora sempre contemporâneos. Todos em tons do negro ao cinza, demarcando uma personalidade, um modo de ser e agir diferente para cada personagem: o 1º ator usa um pulôver cinza e suspensório cor de vinho; 2º ator, terno e gravata cinza; 3º ator, todo negro com detalhes drapeados na camisa; 4º ator, jaqueta preta em estilo *punk* (estes dois últimos, com figurinos sob a assinatura de João Pimenta); 5º ator, moletom cinza; 6º ator, *blazer* negro; 7º ator, sobretudo cinza claro sob um pulôver e gravata borboleta; 1ª atriz, parte superior do vestido em forma de colete, saia negra transparente e cabelos penteados em coque, dando-lhe uma aparência SM; 2ª atriz, vestido negro todo em couro, recatado, mas ao mesmo tempo levemente sensual; 3ª atriz, vestido cinza sem alça; 4ª atriz, vestido em veludo negro, decotado, bastante sensual; 5ª atriz, *tailleur* cinza.

O jogo dos atores apresenta a ambivalência de dois estilos interpretativos: se em algumas cenas há uma atuação teatralizante com gestos e movimentos hiper formalizados; em outras, principalmente nas discussões relativas aos textos em avaliação, há a minúcia de um realismo interpretativo, auxiliado por certos objetos de cena, como duas mesinhas laterais que possuem copos, xícaras, jarra de água, garrafa térmica de café, frutas, atas, livros, etc. São objetos que auxiliam no preenchimento do palco de ações e movimentos realistas próprios de uma sala de reunião, mas que contrastam com outros objetos que possibilitam outro tipo de atuação, cujo desenho geral é hiperformalizado. Bons exemplos são os usos de leques e máscaras no interior das cenas e não apenas nas passagens de um quadro a outro, nas ditas *surprises*.

Em contraste com o próprio título do espetáculo, que fala da morte de um artista popular (que, inclusive, não aparece em cena), no 8º quadro, os atores seguram máscaras tradicionais provenientes do teatro oriental, elaboradas por eles mesmos, durante uma oficina de maquiagem, já no processo de criação da montagem. Neste quadro, intitulado “O cronograma”, vê-se uma pequena ópera burlesca satirizando os órgãos públicos de cultura, sob a regência e o solo do 7º ator. De modo hierático e ao mesmo tempo irônico, o coro vai avançando no espaço cênico, segurando suas máscaras por intermédio de cabos, sem de fato anexá-las às suas faces. Permanecem distantes, o rosto e a máscara. Esta é um objeto, um parceiro de jogo dos atores. Ora a aproximam, ora a afastam, ou por meio dela escodem seus rostos para olhar de soslaio a plateia, nunca saindo de seu andar e ritmo solenes. Diferentemente do 7º ator que conduz o canto operístico, sendo também sua principal voz. Ele lhe confere entonações satíricas,

a partir da repetição e variação da frase: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”. A mesma anteriormente ensaiada no 1º quadro do espetáculo. Ao final do 8º quadro, essa mesma frase torna-se agora: “Os casos omissos **não** serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura **nem quando nossos bisnetos já tiverem morrido**”.

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

Os leques são empregados em dois quadros especificamente. No 3º quadro – A justificativa – a 2ª, 3ª e 4ª atrizes discutem as novas diretrizes do concurso que estipulam o uso de câmeras filmadoras para vigiar os jurados, assim como evidenciam-se a constante pressão à qual as atrizes são submetidas em uma atividade na qual prepondera a burocracia e a baixa remuneração. No início deste quadro, os demais atores guardam seus objetos de cena nos compartimentos escondidos da mesa, levantam-se e saem em movimentos sincronizados e uniformizados. São marionetes.

As três atrizes que permanecem em cena, retiram de suas “gavetas” leques negros, levantados para o alto, congelando o movimento por alguns segundos. Em seguida, abrem-nos ao mesmo tempo e riem. Divertem-se como se participassem de um jogo, embora a atmosfera de tensão que atravessa a peça não desapareça completamente. Mas não deixam de dar a entrever o caráter lúdico desta representação, que é deflagrado por meio dos objetos, do jogo com os leques. Logo, abanam-se e

posicionam-se mais à frente da mesa, evidenciando-se uma rígida marcação que as manipula em cena. Toda a movimentação e ritmo desta cena são conduzidos pelo abrir e fechar dos leques, seu manuseio, em uma atuação teatralizante, por vezes cabotina, fugindo da enunciação e dos gestos cotidianos. É evidente que se presencia um jogo de simulacros, orquestrado e vigiado pela senhora de *tailleur* cinza, a 5ª atriz.

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

No 11º quadro – A divulgação –, após o resultado do concurso, uma pequena confraternização dos atores-jurados é “dançada”. São projetadas, na tela branca do pórtico, fotos reais da 1ª atriz, morta em circunstâncias obscuras, antes do resultado do concurso, em diversas fases de sua vida, ao som da canção *I love you*, de Lou Reed, desde a infância até os momentos atuais, junto com seus demais colegas de curso, que representam, junto com ela, atores-jurados. Em seguida, os demais atores-jurados, sentados em torno da mesa, cantam à capela novamente *I love you*. As portas do pórtico abrem-se, de onde saem o 1º ator e a 1ª atriz. Eles caminham em direção ao público, passando em torno da mesa e dos demais atores. Neste curto percurso, a 1ª atriz começa a dizer, em tom neutro, as estrofes da canção *I love you*, em português. O 1º ator faz o mesmo, repetindo as frases logo em seguida, porém em sua versão original em inglês, como em uma tradução simultânea invertida, dando a entender que o texto enunciado é o mesmo que fora tocada anteriormente e que é neste instante cantado pelos atores. Ação e fala são acompanhadas de uma transição progressiva de andar e atitude neutros para a retomada de uma postura e gestual hieráticos, congelados, em tons marciais, no qual vão erguendo os braços, com leques vermelhos, ainda fechados, que são agora percebidos pelo público.

Ao final, já posicionados diante do público, nas duas laterais da mesa, 1º ator e 1ª atriz aguardam os demais atores-jurados. Ao som de um acompanhamento instrumental, uma nova variação da canção de Lou Reed, os atores-jurados levantam-se em sincronia, de modo marcial. Posicionam-se em torno da mesa, com seus respectivos leques, e iniciam uma caminhada circular em torno da mesa, assumindo também, progressivamente, posturas hieráticas, gestos congelados, como esculturas, em que os leques tornam-se o eixo dos movimentos e o *punctum* da cena. Corpos rígidos, tensos. Em determinado momento, o caminhar é interrompido e subitamente os leques são abertos, preservando as posturas esculpidas. O caminhar é retomado; agora, se introduzem na roda o 1º ator e 1ª atriz, alterando seu fluxo, que passa a ter duas direções, dois fluxos, de modo a que os atores possam se cruzar e se olhar diretamente nos olhos. Em seguida, à medida que vão se cruzando, os atores-jurados começam a repetir *I love you*. Dizem uns para os outros, assumindo paulatinamente um andar mais natural e menos tenso. As posturas vão-se desfazendo e os leques vão sendo fechados. Eles sorriem quando se veem e, por vezes, os olhos enchem-se de lágrimas. É uma

confraternização e uma despedida. A representação está chegando ao fim. Conclusão de um processo. Término de um estágio de formação.

A morte do artista popular, 2010. Escola SESC de Teatro/ SESC PIEDADE. Foto: Hans von Mantteuffel

O traço de união entre as montagens de *A filha do teatro* e *A morte do artista popular* encontra-se, como já dito, na epígrafe do artigo “Pompas fúnebres do salão burguês...”, constante no programa de *A filha*, no qual o encenador Antonio Cadengue reproduz a fala final de madame Irma, em *O balcão*, de Jean Genet. O próprio título do artigo remete também a outra obra do escritor francês, o romance *Pompas fúnebres*. No programa da montagem de *O balcão*, o encenador assim se refere ao romance: “Há muito tempo eu li *Pompas fúnebres*, de Jean Genet, quase de um só fôlego. Algo em mim se modificou. A magnificência daquela escritura demoníaca, seus paroxismos e ambiguidades sugeriam uma reviravolta no meu imaginário”.¹¹⁸

O encenador, portanto, transporta o universo genetiano para a dramaturgia de Luís Augusto Reis, tomando como palimpsesto sua encenação de *O balcão* pelo CFA. O que é esboçado em *A filha do teatro*, tem seu traçado aprimorado (ou formalizado) em *A morte do artista popular*. Os salões aos quais o encenador se refere no programa de *A filha*, dubiamente os de madame Irma e o de Cacilda Becker, em *A morte* tomam

¹¹⁸ CADENGUE, Antonio. A cerimônia do disfarce dois. In: CURSO DE FORMAÇÃO DO ATOR; UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. *O sumidouro*; *O balcão*. Direção Carlos Bartolomeu; Antonio Cadengue. Recife, Centro Experimental Teatro Apolo, programa, jun. 1987.

forma cênica, na sala de reunião da comissão julgadora do Concurso Palavra e Palco. O único meio de entrada e saída desse espaço é o pórtico vermelho e branco ao fundo que, quando aberto, nada mais revela que uma parede de espelhos. Por um lado, os espelhos rebatem a imagem da sala de reunião, acentuando a atmosfera opressiva e perversa da trama – atmosfera semelhante à de *O balcão* –; por outro, projeta a imagem refletida para outros espaços teatrais, possivelmente os salões de espelhos de que madame Irma tanto fala.

A cada quadro de *A morte do artista popular*, um dos atores, tanto ao nível da trama interna quanto externa, é humilhado ou perseguido. Todos são vigiados e castigados. Há um gozo na submissão e sofrimento alheio semelhante ao que se apresenta na dramaturgia genetiana, especialmente em *O balcão*. Essa associação permite abordar o texto de Luís Reis sob o prisma de uma dramaturgia alheia, dando-lhe o requinte de um cerimonial fúnebre tal qual em Genet.

A citação e espelhamento de uma mesma encenação abrangem tanto os figurinos quanto o jogo dos atores com os objetos em *A morte*, especialmente as máscaras e os leques. Em verdade, há uma ênfase extremamente elaborada no uso dos leques que estes tornam-se, de certa maneira, uma máscara. Comparando as fotos das montagens de *O balcão* e *A morte do artista popular*, certas cenas, como a do 3º quadro, com as três atrizes, parecem decalques de *O balcão*. No programa de *O balcão*, sobre a orientação geral da encenação e o trabalho do elenco, Cadengue diz: “Esta montagem d’*O balcão* é deliberadamente teatral, ‘operística’, inclusive. Ela representa uma retomada das tentativas em que venho trabalhando como o *valor cerimonial* do espetáculo”.¹¹⁹ Mais adiante, completa: “Este é um espetáculo deliberadamente artificial”.¹²⁰ E sobre os atores:

Os atores – sejam os alunos do Curso de Formação do Ator/UFPE, sejam os convidados – desdobram-se para trabalhar as contradições entre o ‘disfarce’ e a ‘verdade no disfarce’. Difícil. São vários disfarces e verdades diversas. Construimos movimentos, gestos e voz em tons marciais, paródias de marionetes. Quase citações de Kleist.¹²¹

Estas parecem ser orientações pertinentes também *A morte do artista popular* como um todo e à atuação dos jovens atores. A consciência do disfarce e do jogo

¹¹⁹ Id., ibid.

¹²⁰ Id., ibid.

¹²¹ Id., ibid.

consciente; os movimentos hieráticos e marciais, deliberadamente artificiais, como se fossem marionetes. Todas as matrizes da encenação de *A filha* e, principalmente, *A morte do artista*, encontram-se nesta experiência do CFA, como uma citação, um palimpsesto, uma *mise en abyme*.

O balcão, 1987. Curso de Formação do Ator da UFPE. Lúcia Machado e Marcus Vinícius. Foto: Yêda Bezerra de Mello

O balcão, 1987. Curso de Formação do Ator da UFPE. Lúcia Machado e Marcus Vinícius. Foto: Yêda Bezerra de Mello

O balcão, 1987. Curso de Formação do Ator da UFPE. Lúcia Machado e Marcus Vinícius. Foto: Yêda Bezerra de Mello

Como subtítulo de sua peça, quase indicando chistosamente um gênero teatral, Luís Augusto Reis, chama *A morte do artista popular* de farsa burocrática em 12 quadros, dando a entender que o cômico e o farsesco seriam chaves eficazes para a tradução cênica de seu texto. No entanto, esta não é a recomendação seguida pelo encenador. Poder-se-ia dizer que ele se inspira nas orientações do próprio Genet para a montagem de *O balcão*: “não representar esta peça como se fosse uma sátira disto ou daquilo. Ela é – portanto será representada como – a glorificação da Imagem e do Reflexo. Seu significado – satírico ou não – só aparecerá neste caso”.¹²²

Como imagem e reflexo *A filha do teatro* e *A morte do artista popular* retomam obsessivamente a experiência artística e pedagógica de *O balcão* pelo Curso de Formação do Ator da UFPE, como se o encenador buscasse refletir sobre as experiências iniciais e fundamentais que deflagram o surgimento da Companhia Teatro de Seraphim, em 1990. Por meio da trilogia metateatral de Luís Augusto Reis, o encenador discute a própria gênese do grupo do qual é um de seus fundadores, em labirínticos processos de espelhamento, citação, *mise en abyme*.

A estreia de *A filha do teatro* celebra os 20 anos da estreia de *O balcão*. As apresentações de *A morte do artista popular* coincidem com os 20 anos de nascimento

¹²² GENET, Jean. Como representar *O balcão*. In: _____. *O balcão*. Trad. Jacqueline Castro e Martin Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 181.

da Companhia Teatro de Seraphim, em circunstâncias semelhantes, inclusive, que sempre se referem ao nascimento, à gênese e à morte. Em 1990, com *Heliogábalos e eu* e *Em nome do desejo*, nascia não apenas um grupo teatral, mas também se celebrava a estreia de um jovem diretor (George Moura) e a estreia de um romancista no teatro (João Silvério Trevisan), por meio de jovens atores oriundos dos cursos de formação onde Cadengue ministrava aulas. Em 2010, um novo dramaturgo (Luís Augusto Reis) e novos atores também ganham a cena. *A morte do artista popular* poderia ser o espetáculo comemorativo dos 20 anos da Companhia Teatro de Seraphim. É por meio da trilogia iniciada por *A filha do teatro* que, de certa forma, o encenador Antonio Cadengue aborda a infância de sua companhia. Um retorno – e também um réquiem – à infância.

Thy name, 2009. Centro de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas Apolo Hermilo.
Foto: Val Lima

5. A VERTIGEM DAS MÁSCARAS

5. A VERTIGEM DAS MÁSCARAS

Além de refletir (na dupla acepção de reflexão e espelhamento) a produtividade da obra teatral no seu próprio ato criativo, a metateatralidade narra as circunstâncias, os contextos e fins da criação cênica. Em suma: o seu nascimento. Esta constatação encontra-se exemplarmente presente no trabalho da Companhia Teatro de Seraphim e de seu diretor artístico Antonio Cadengue.

Como signo de sua poética metateatral, o grupo discute, desde os primórdios, sua gênese. É justamente em uma dupla ação de reflexão e espelhamento que os quatro primeiros espetáculos da CTS – *Heliogábalos & eu*, *Em nome do desejo*, *O jardim das cerejeiras* e *A lira dos vinte anos* – reunidos em 1992, no projeto cultural Seraphins Revisões, refletem a história do teatro, em alguns de seus marcos, a exemplo de Artaud, Tchekhov, Stanislávski, Strehler e seus demais reflexos, assim como a si mesma enquanto jovem companhia teatral, composta também de muitos jovens atores egressos dos cursos de interpretação ministrados por Cadengue; buscando, ao mesmo tempo, a continuidade de uma autoformação e a construção de uma identidade artística, refletida na história político-cultural do país.

Uma identidade artística que pressupõe a construção de uma imagem potente o suficiente para se refletir e propagar em suas produções posteriores, como se pode constatar com a imagem alegórica do anjo: corporificado em anjo serafim, flamejante de paixão e devaneios místicos em *Em nome do desejo* (1990/1992); transfigurado em Arcanjo Gabriel, síntese da discussão entre o ser e o nada presente em *Os biombos* (1995); desdobrado no Anjo Louco, cuja aparição revela o lado irracional e soturno do cientificismo discutido em *O alienista* (1996); metamorfoseado no Anjo Negro de Mapplethorpe, síntese barroca das Minas Gerais de Aleijadinho e do Brasil contemporâneo, refletidos em *As confrarias* (2013).

Essa discussão em torno de sua própria identidade artística ganha novos contornos e amplia-se a partir da montagem de *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, em 1993, quando toda a concepção da encenação acaba sendo orientada em função de um ato de desprezo contra a obra de Nelson Rodrigues pela então diretora da Legião Assistencial do Recife, órgão do Governo do Estado, que se recusa a apoiar o projeto por considerar Nelson autor imoral, indigno de ser representado para a burguesia

pernambucana afeita unicamente aos “clássicos”. Nesse sentido, é sob a máscara do clássico que *Senhora dos afogados* é vestida, em tons negros e escarlates, com o tônus de uma tragédia shakespeariana. Ao encenar Nelson Rodrigues como um clássico, o encenador perfaz uma operação no sentido inverso. Ao invés de fazer a *reescritura* de um clássico, Cadengue realiza a *escritura* de um clássico de nossa dramaturgia, na mesma linhagem iniciada por Antunes Filho, nos anos 1980, no CPT que, por meio de suas encenações de Nelson em moldes japoneses, empreende renovadas leituras cênicas da obra rodriguiana.

De certa forma, este espetáculo inicia uma pesquisa voltada para a cultura brasileira, especificamente a do Nordeste, suas concepções, usos e desusos que, na visão de Antonio Cadengue, são em si mesmas máscaras sobrepostas. Buscando uma imagem cênica que escape de uma compreensão do Nordeste restrita à cultura tradicional e ao teatro calcado nas matrizes populares, como o faz o *performer*/brincante Antonio Nóbrega, Cadengue e seus *seres afins* concebem o teatro e a cultura como uma máscara, ou melhor, uma vertigem das máscaras. É exatamente no jogo lúdico e crítico de sobreposições e trocas de máscaras que, para Cadengue, é possível se compreender a cultura brasileira e, por extensão, o teatro que a CTS pratica. Aproxima-se, portanto, de diferentes maneiras, das poéticas teatrais de Luigi Pirandello e Jean Genet. Sua verdade encontra-se na metáfora da máscara, na própria representação, em seu jogo sinuoso que leva a vertigem. Como no metateatro, justapõe realidade e ilusão,

[...] que garante não a mimese absoluta, mas aquela mais próxima de sua etimologia latina (*in-lusum*), que expressa sem maior ostentação a situação daquele que (ou do que) **está em jogo**. A “ilusão” como uma maneira de vermos pelo avesso outros sentidos das palavras e das imagens. Uma ação por meio da qual nos é mostrado o que está “através”, o que parece não ser e, no entanto, “é”.¹²³

Com a montagem da trilogia metateatral de Luís Augusto Reis, Antonio Cadengue volta a tratar da gênese de seu grupo teatral. Uma discussão que se inicia com a encenação de *A filha do teatro* e que se desdobra para além da esfera da CTS, realizando os espetáculos *Thy name* e *A morte do artista popular* em distintos contextos de produção e recepção.

¹²³ CADENGUE, Antonio. As confrarias ou O teatro como parábola da ilusão. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *As Confrarias*. Recife, Teatro Barreto Júnior, jun. 2013. Programa, p. 22.

O tema central dessa dramaturgia escolhida, fora a sua natureza metalinguística, é a morte e o fracasso. Nas três peças, de diversas maneiras e formas metateatrais, a morte e o fracasso são abordados, seja de modo melodramático (*A filha do teatro*); seja nostalgicamente, ao modo de despedida e redenção (*Thy name*); seja com mordaz ironia (*A morte do artista popular*).

Embora metateatrais, as três peças são diametralmente divergentes no que diz respeito à forma e estilo. Todavia, nas encenações de Antonio Cadengue encontram-se elos por meio da incorporação de sua trajetória como encenador, suas referências artísticas e, especialmente, da história particular de seu grupo teatral associada à história cultural da cidade do Recife. Em suma: uma única concepção de encenação que se ensaia, espelha-se e se formaliza em três textos, três espetáculos.

Em *A filha do teatro*, um ensaio geral ou encenação-ensaio, as atrizes-anfitriãs recebem o público para apresentar um novo autor, por intermédio de seu jogo teatral. Uma celebração em que, sutilmente, se comemora também os 20 anos da estreia do espetáculo *O balcão*, montagem do Curso de Formação do Ator da UFPE, no ex-CETA e atual Teatro Hermilo Borba Filho. O mesmo espaço teatral que recepciona o novo autor Luís Augusto Reis, assim como outrora também recebeu novos atores. O teatro como experiência e rememoração. Por intermédio da história daquele espaço cênico, o encenador reaviva memórias múltiplas: de sua história pessoal à da própria cidade, incluindo aí as experiências determinantes para a fundação de sua companhia teatral.

No segundo espetáculo, *Thy name*, incorporando na encenação o ato de rebeldia do personagem do velho ator, faz também sua homenagem particular a outra morta, Pina Bausch, ao fazer uma citação cênica do espetáculo de dança-teatro *Nelken*, cujos róseos cravos lhe remetem ao branco enlutado de sua versão cênica de *O jardim das cerejeiras*, também esta uma citação de outras criações teatrais, de Stanislávski a Strehler. Infância e luto, morte e gênese. Eis os temas centrais brevemente refletidos neste elogio em um ato.

O título de *A morte do artista popular* refere-se, em verdade, a um dos textos julgados no concurso de dramaturgia Palavra e Palco que, ironicamente, fica em segundo lugar, perdendo por apenas um décimo. O texto provoca polêmica tanto por seu conteúdo quanto por sua forma. Trata dos usos e abusos da cultura popular pelas políticas públicas, por meio de um suposto caso de assédio sexual associado a um mestre da cultura. Mas este é um tema tratado obliquamente. Sua defesa ou refutação

são constantemente interrompidas pelo jogo metalinguístico e performativo do texto. A encenação lança mão de expedientes similares, porém em sentido inverso. No caso, todo o espetáculo é preenchido por ações performativas, inspiradas, ao seu modo, na montagem de atrações eisensteiniana, relidas criativamente sob a alcunha de *surprises*, pelo grupo de atores-alunos e seu encenador-pedagogo. No lugar de revelar e entregar de imediato o jogo metateatral do texto, estas *surprises* intensificam seu caráter enigmático, desfocando sucessivamente o ângulo de percepção do espectador. São máscaras que mais ocultam do que revelam e que se sucedem de modo vertiginoso.

Toda a encenação torna-se uma máscara. Porém, sua verdade oculta não se encontra por trás da máscara, mas nela própria. Em suma: como traço de união com as montagens anteriores dos textos de Reis, novamente a encenação de *O balcão*, pelo CFA, surge como denominador comum. Dessa vez, a aproximação do universo genetiano e de sua encenação de 1987, por Cadengue, é ainda mais radical. O encenador retoma os princípios que orientaram sua encenação original de Genet para abordar o texto de Reis. As atuações e deslocamentos cênicos de tons marciais e deliberadamente teatrais, imprimindo à peça de Reis o rigor de um cerimonial, ao mesmo tempo perverso e sedutor, tornam a encenação de *A morte do artista popular* um palimpsesto, ou melhor, uma encenação em abismos, que lança o espectador em uma aventura mnemônica pela história teatral recente do Recife e da Companhia Teatro de Seraphim.

Pode-se dizer que o encenador retoma obsessivamente os mitos de origem do seu grupo, recriando-os e atualizando-os em novas experiências que guardam em si mesmas suas similaridades. De certa forma, no ano de 2010, em uma celebração silenciosa, talvez inconsciente, *A morte do artista popular* brinda os 20 anos de existência da Companhia Teatro de Seraphim.

Com o fim da trilogia metateatral, várias associações podem ser estabelecidas: tanto *Heliogábalos & eu* quanto *A filha do teatro* (última encenação oficial da CTS até aquele momento) são textos metateatrais; ambos marcam, respectivamente, a estreia de um encenador (George Moura) e de um autor (Luís Augusto Reis); os dois textos, assim como as demais peças da trilogia de Reis, têm suas encenações originais realizadas em espaços alternativos, não à italiana; assim como *Em nome do desejo*, *A morte do artista popular* origina-se de um processo pedagógico, proveniente de um curso de formação de atores; tanto as primeiras peças da CTS, reunidas no Seraphim Revisões quanto a

trilogia sobre o teatro envolvem o trabalho com artistas iniciantes, um novo encenador, um novo autor, novos atores.

É inegável que a metateatralidade na Companhia Teatro de Seraphim atinge sua significação e função mais eloquentes quando suas motivações são impulsionadas por uma espécie de sopro primaveril, tornando-se tema e forma de seus espetáculos.

Retomando as questões lançadas na introdução deste estudo, pode-se dizer que a metateatralidade se dá a ver na cena da Companhia Teatro de Seraphim pelo recurso ao espelhamento e remissão de uma cena à outra, de um espetáculo a outro, de sucessivas autorreferências, citações e processos intertextuais nos quais o encenador lança o espectador na própria história do teatro.

De fato, este é um processo mental que recorre, por um lado, à literalidade do evento cênico, isto é, ao reconhecimento e gozo de que o que o palco apresenta – por maiores que sejam suas pretensões de absorver e representar o mundo – leva o espectador, em primeira e em última instância, para a realidade do próprio palco; por outro lado, à memória do espectador e, por extensão, à memória do teatro.

Trata-se, como já exposto, de uma aventura mnemônica e de recriação metal de outras cenas teatrais perdidas na memória ou no inconsciente coletivo. O Teatro Oficina é um exemplo bastante fértil do aspecto mnemônico que a metalinguagem no teatro enceta. A cada nova produção, o encenador José Celso Martinez Corrêa retoma e atualiza a história do Teatro Oficina. Outro exemplo é o trabalho de Gerald Thomas, que é conhecido por sua autorreferência contumaz. A cenografia monumental da ópera *Mattogrosso*, por exemplo, “funciona como retrospectiva dos trabalhos anteriores” do encenador e de sua cenógrafa Daniela Thomas, repetindo “a estrutura do espaço dividido em corredores paralelos, separados por telas transparentes, onde as cenas se ambientam consecutivamente”, de *Electra com Creta* (1986); a quarta parede de filó que separa palco e plateia, já empregada em *Trilogia Kafka* (1988) e em *Carmem com filtro 1 e 2* (1986 e 1989).¹²⁴

A metateatralidade situa-se entre *a memória e a invenção*. Aliás, são justamente os seus elementos mnemônicos, autobiográficos e literais que lhe conferem também um viés performativo. Entre a teatralidade e a performatividade, a metateatralidade parece trafegar a depender das peculiaridades de cada poética teatral, sobretudo quando estas

¹²⁴ FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção*: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996, p. 62.

tomam sua autorreflexividade e a realidade do palco em si mesma como ponto de partida e chegada.

A velha fórmula barroca do *mundo como representação* e da *vida como sonho e ilusão* parece ressoar forte ainda em certas práticas teatrais como se constatou nesta pesquisa sobre a metateatralidade na Companhia Teatro de Seraphim.

Como diz Josette Féral, a teoria é um “jogo de revelações e de máscaras onde os sistemas escolhidos dependem tanto dos modelos teóricos aplicados quanto da subjetividade do pesquisador”.¹²⁵ Eis então mais uma máscara que se oferece, ao final de uma vertigem.

¹²⁵ FÉRAL, Josette. Que peut la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction. In : _____. *Théorie et pratique du théâtre*. Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011, p. 44. « jeu de révélations et de masques où les systèmes choisis dépendent autant des modèles théoriques appliqués que de la subjectivité du chercheur ». [Tradução nossa].

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

a) Livros e capítulos de livros

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form*. New York: Homes & Meier, 2003.

ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria. *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

ARRABAL, José; LIMA, Mariangela Alves de. *Teatro – O seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. 2. ed. Trad. e posfácio Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BANU, Georges. *Le rouge et or: une poétique du théâtre à l'italienne*. Paris: Flammarion, 1989.

_____. Perspective à vol d'oiseau. In: _____ (Org.). *Les répétitions: de Stanislavski à aujourd'hui*. Paris: Actes Sud, 2005, p. 29-41.

_____. *La Cerisaie* et les défis de la mise en scène. In: THÉÂTRE AUJOURD'HUI, N. 10. *L'Ère de la mise en scène*. Paris: CNDP, 2005, p. 127-138.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1).

_____. *Tentativas sobre Brecht*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. 2. ed. Madrid: Taurus, 1999.

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Trad. Maria José Casal-Ribeiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, 2006.

BOAVENTURA, Edivaldo. *Como ordenar as ideias*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Hasse Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITTO, Jomard Muniz de; ARAÚJO, João Denys. *Arrecife do desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (Orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CASTRO, Claudio de Moura. *A prática da pesquisa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

CAVALIERE, Arlete. *O inspetor geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jeane; GHEERBRANT; Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CORREIA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CORVIN, Michel (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

COUTY, Daniel; REY, Alain (Orgs.). *Le théâtre*. Paris: Bordas, 1980.

DICTIONNAIRE de théâtre. 2. ed. Paris: Encyclopaedia Universalis/ Albin Michel, 2000.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Le spectateur en dialogue*. Préface Jacques Lassalle. Paris: P.O.L., 1995.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

EISENSTEIN, Serguéi M. Montagem de atrações. Trad. Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 187-198.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: SESC-SP, 2013.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.

FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil: autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Editions Théâtrales, 1998.

_____. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.

_____. *Théorie et pratique du théâtre*. Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.

_____. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2000.

_____. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.

_____. A encenação. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: SESC-SP, 2013, p. 332-369.

FERNANDES, Sílvia; MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1988.

FREIXE, Guy. *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010.

GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1990.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva: 2004.

GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1991.

_____. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 1996.

_____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre Miroir : Métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*. Paris : L'Harmattan, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekkind. Apresentação Sérgio de Carvalho. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Apresentação Ingrid Dormien Koudela. Trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIRA, Claudio. *Beto Diniz, construtor de cenas e sonhos (Percurso cenográfico: 1975-1989)*. Prefácio Antonio Edson Cadengue. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2009.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e o fato do palco. In: BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional de Artes Cênicas. *Monografias, 1980*. Rio de Janeiro, 1983, p. 105-140.

MACHADO, Lúcia. *A modernidade no teatro [ali e aqui] reflexos estilhaçados*. Prefácio Luís Augusto Reis. Recife: Ed. do Autor, 2009.

MOSTAÇO, Edelcio. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

_____. O teatro pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Teatralidade, a espessura do olhar. In: _____ (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 37-62.

_____. A partir de que fileira é possível iludir o olhar do público? In: MENDES, Cleise Furtado (Org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: Edufba, 2011, p. 55-65.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

_____. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Vers une théorie de pratique théâtrale : voix et images de la scène*. 4^e éd. revue et augumentée. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

_____. *O teatro no cruzamento das culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea. Org. Fátima Saadi. Trad. Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

_____. A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 82-89.

_____. *Meierhold*. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcelo Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RIZZO, Eraldo Pêra. *O ator e o estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Trad. e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et intertexte: aspect du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SOUSA, Wilson Araújo. *Signos involuntários*. Recife: Edições Língua de Poeta, 2003.

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. In: JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*, seguido de *Racine e Shakespeare*, por Stendhal. Trad. estudo e notas Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 83-110.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

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

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II – l'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996.

VERRIER, Jean. O relato refletido. In: BARTHES, Roland *et al.* *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Org. e trad. Tania Franco Carvalhal *et al.* Porto Alegre: Globo, 1976, p. 33-46.

WITT, Mary Ann Frese. *Metatheater and modernity: baroque and neobaroque*. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

b) Monografias, dissertações e teses

GAMA, Joaquim Cesar Moreira Gama. A abordagem estética e pedagógica do Teatro de Figuras Alegóricas: *Chamas na penugem*. 309 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Samir Signeu Porto. *Thomas Bernhard, o Struwwelpeter do teatro de língua alemã ou O fazedor de teatro e a sua dramaturgia do discurso e da provocação*. 203 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 222 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

c) Artigos em revista e periódicos acadêmicos

CADENGUE, Antonio. Companhia Teatro de Seraphim. *setepalcos*, Coimbra, Cena Lusófona, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, n. 3, p. 56-58, set. 1998.

_____. Educação pela máscara: recortes de uma genealogia de Antonio Nóbrega. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 5, p. 44-59, out. 1999.

_____. Anatol Rosenfeld: quando a razão é legítima? *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 26, p. 42-61, jul.-dez. 2007.

CORNAGO, Óscar. Qué es la teatralidad ? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telonde fondo*. Revista de teoria y crítica teatral, n. 1, ago. 2005. Disponível em: www.telonde fondo.org. Acesso em: 20 ago. 2010.

DORT, Bernard. A representação emancipada. Trad. Rafaella Uhiara. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.

FERNANDES, Isabela. A ficção literária como imagem e máscara. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/Artigos/mascara.htm>. Acesso em: 16 jan. 2006.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta* (USP), São Paulo, n. 8, p. 197-209, 2008.

_____. A fabricação do teatro: questões e paradoxos. Trad. André Mubarak. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio-ago. 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Teatro da intimidade. *Continente Multicultural*, Recife, Cepe, ano 7, n. 79, 45-48, jul. 2007.

FOLHETIM (Especial Nelson Rodrigues), Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 29, 2010/2011.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. Trad. Weslin de Jesus Santos Castro. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio-ago. 2013.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Um teatro pós-moderno de resistência: Ói Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre. *Sala Preta* (USP), São Paulo, n. 7, p. 213-220, 2008.

_____. A encenação contemporânea como prática pedagógica. *Urdimento* (UDESC), Florianópolis, n. 10, p. 49-58, dez. 2008.

LEITE, João Denys Araújo. De *Ubu* às *Bacantes*: uma usina de sonho, razão e paixão. *Revista ArteComunicação*, Recife (UFPE), ano 3, n. 4, p. 101-134, 1997.

LIMA, Mariangela Alves de. Apud: O TEATRO do aqui e agora. *Continente Multicultural*, Recife, Cepe, ano 3, n. 32, p. 43, ago. 2003.

MOSTAÇO, Edelcio. Teatro brasileiro contemporâneo – um roteiro para perplexidades. *Urdimento*, Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 9, dez. 2007.

MOURA, Ivana. Nordeste: um teatro de garra e paixão. *Setepalcos*, Coimbra, Cena Lusófona, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, n. 3, p. 43-48, set. 1998.

PEREZ-SIMON, Andrés. The concept of metatheatre: a functional approach. *TRANS-revue de littérature générale et comparée*, Paris, n. 11, p. 1-9, 2011. Disponível em: <http://trans.revues.org/443>. Acesso em: 13 mar. 2014.

PUPO, Maria Lúcia. O lúdico e a construção do sentido. *Sala Preta* (USP), São Paulo, n. 1, 2001, p. 181-187.

REVISTA USP (Dossiê Teatro), São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 14, p. 5-95. jun./jul./ago. 1992.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Trad. Sílvia Fernandes. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, jun. 2013.

SILVA, Igor de Almeida. A criança e o sótão. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 12, n. 1, p. 58-68, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57547/60588>. Acesso em: 28 mar. 2014.

_____. Companhia Teatro de Seraphim: Artaud, Brecht & outros seres afins. *Cena* (UFRGS), Porto Alegre, v. 11, p. 1-20, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/29054/22428>. Acesso em: 5 abr. 2014.

_____. *Senhora dos afogados*: reescritura de um clássico brasileiro. *aSPAs* (USP), São Paulo, v. 2, n. 1, p. 66-76, 2012. Disponível em: <http://revistas.usp.br/aspas/article/view/62876>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. A teatralidade em cena. In: *ANAIS do VII Congresso da ABRACE*. Porto Alegre, out. 2012.

_____. Vestígios de um gozo proibido. *aParte XXI*, São Paulo, v. 6, p. 39-44, 2013.

TÓTORA, Roberta. O “anti-teatro” que deu certo. *Revista Impressão*, Recife, ano 1, n. 4, ago. 1995.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 13, p. 8-37, abr-jun, 2002.

UHIARA, Rafaella. Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo *Cour d'honneur*, de Jérôme Bel (2013). *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 13, n. 2, p. 121-129, dez. 2013.

VIEIRA, Paulo. Dramaturgia: três questões nordestinas. *setepalcos*, Coimbra, Cena Lusófona, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, n. 3, p. 99-105, set. 1998.

VUILLEMIN, Jean-Claude. Réflexions sur la réflexivité théâtrale. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, Montréal, n. 45, p. 119-135, printemps, 2009. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/044277ar>. Acesso em: 14 dec. 2013.

d) Artigos, críticas e entrevistas na imprensa

A OBSESSÃO pelo avesso. *Diario de Pernambuco*, Recife, 16 out. 1996. Viver, p. D-1.
BARROS, Lydia. Mergulho na alma de um iconoclasta. *Diario de Pernambuco*, Recife, 7 maio, 1993. Viver, p. D-1.

BECKER, Tuio. Os dois rituais de Cadengue. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 7, 27 set. 1994.

BLANCO, Armindo. Os mistérios da paixão. *O Dia*, Rio de Janeiro, 22 out. 1993. O Dia D, [s. p.].

CADENGUE, Antonio. Seraphins: encontrar-se. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 6, 27 jun. 1992.

CADENGUE e suas histórias de bastidores. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 5, 19 ago. 1995.

COUTINHO, Valdi. A emoção é resgatada no palco em nome do desejo. *Diario de Pernambuco*, Recife, 8 mar. 1990. Viver, p. B-4.

_____. Em Nome do Desejo: a paixão radical de Cadengue pelo teatro. *Diario de Pernambuco*, Recife, 19 mar. 1990. Viver, p. 1.

_____. Os biombos: armadilha entre o prazer e a dor. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 8, 5 ago. 1995.

CURSOS para reciclar a classe artística. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 7, 15 jul. 1995.

DE PORTAS abertas, “Senhora dos afogados”. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 29 mar. 1995. Caderno 2, [s.p.].

DEL RIOS, Jefferson. Em nome do desejo supera anedotário gay. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. D-7, 11 dez. 1993.

_____. Sobra talento nas montagens regionais. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. D-4, 1 jan. 1995.

D’OLIVEIRA, Fernanda. Caricatura em Os biombos. *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 jul. 1995. Viver, p. 2.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Melodrama sem recato. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 2, 30 abr. 1992

_____. Balanço do teatro pernambucano em 1992. *Suplemento Cultural*, Recife, Cepe, ano 7, p. 14-15, jan. 1993.

GOMES, Manuel João. Nelson, o cruel. *Público*, Lisboa, 10 set. 1994.

HELIODORA, Bárbara. Seminário simplório exposto ao ridículo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 1993.

MICHELOTTO, Paulo. *To clean or not tupy?*, meu caro? *Jornal do Commercio*, Recife, p. 2, 13 set, 1990.

MILARÉ, Sebastião. Em Nome do Desejo. *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, s.d.

MOSTAÇO, Edelcio. Seraphim: beleza pura. *Diário da Borborema*, Campina Grande/PB, 29 jul. 1993. Cultura, p. 13.

_____. Espirais do desejo. *Suplemento Cultural do Diário Oficial*, Cepe, Recife, p. 10-11, nov. 1993.

_____. Mãos afogadas em poesia. *Suplemento Cultural do Diário Oficial*, Cepe, Recife, p. 6-7, abr. 1994.

MOURA, George. Companhia Teatro de Séraphin. In: COMPANHIA TEATRO DE SÉRAPHIN. *Heliogábalos & eu*. Recife, Teatro Valdemar de Oliveira (Sala Alfredo de Oliveira), programa, mar. 1990.

MOURA, Ivana. Afogando em Néelson Rodrigues. *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 maio, 1993. Viver, p. D-8.

- _____. O espaço do ator. *Diario de Pernambuco*, Recife, p. 2, 17 jul. 1995.
- _____. Fascínio e gags da loucura. *Diario de Pernambuco*, Recife, p. D-8, 5 abr. 1996.
- _____. Cadengue refaz Senhora dos afogados. *Diario de Pernambuco*, Recife, 13 set. 2001. Viver, p. D-6.
- _____. A filha do teatro amplifica o jogo de aparências. *Diario de Pernambuco*, Recife, 20 jun. 2007. Viver, p. D-6.
- NELSON em outro tempo e espaço. *Jornal do Commercio*, Recife, 6 maio, 1993. Caderno C, p. 1.
- NEVES, Mary Macedo de Camargo. Memórias da paixão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [s.p.], 24 set. 1983.
- O ASPECTO sagrado do mal. *Diario de Pernambuco*, Recife, 21 jul. 1995. Viver, p. 5.
- PEREIRA, Maria Lúcia. Lirismo radical. *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, p. 6, 30 jul. 1991.
- PONTES, Mariza. Poesia de João Cabral é encenada com primor. *Diario de Pernambuco*, Recife, p. C-6, 21 out. 1996.
- ROCHA FILHO, Rubem. Clean? Estética de ladrilhos insossos. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 2, 16 ago. 1990.
- SENHORA dos afogados. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 6, 24 jun. 1993.
- VIEIRA, João Luiz. Cadengue: arrebatador. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 6, 13 maio, 1993.
- _____. Seraphim reencena Nelson Rodrigues. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 mar. 1994.
- _____. Cumplicidades termina com saldo positivo. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 mar. 1994.
- _____. Grupo de Sergipe faz o melhor espetáculo teatral da mostra. *Jornal do Commercio*, Recife, 13 set. 1994.
- _____. Uma ode à miséria humana. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 6, 22 jul. 1995.
- _____. Seraphim acerta mais uma vez. *Jornal do Commercio*, Recife, 3 ago. 1995.
- _____. A perseguição dos diferentes. *Jornal do Commercio*, Recife, 2 maio, 1996. Caderno C, p. 3.

e) Documentação (Programas, correspondências, projetos de espetáculos e outros documentos)

A COMPANHIA Teatro de Seraphim & nós. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Sobrados e Mocambos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, programa, fev. 1998, [s.p.].

CADENGUE, Antonio. A abordagem de um prazer. In: CURSO DE FORMAÇÃO DO ATOR/UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. *O despertar da primavera*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Valdemar de Oliveira, 1986. Programa.

_____. *Senhora dos afogados – Caderno de anotações da encenação*. Recife, fev. 1993.

_____. *Caderno de direção de Os biombos (Figurino)*. Recife, 16 fev. 1995.

_____. *Caderno de direção de Os biombos*. Recife, maio, 1995.

_____. *Carta a Fátima Saadi*. Rio de Janeiro, 5 maio, 1995.

_____. *Carta a Mauro Leite*. Recife, 30 maio, 1995.

_____. *Carta a Doris Rollemberg*. Recife, 31 maio, 1995.

_____. Caleidoscópio de um repertório, de uma poética teatral. COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Os biombos, Em nome do desejo, Senhora dos afogados* [Repertório para o Festival Janeiro de Grandes Espetáculos]. Recife, Teatro do Parque, 3 jan. 1996. Programa.

_____. Notas à encenação. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *O alienista*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1996. Programa.

_____. Seraphins. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Churchi blues*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Hermilo Borba Filho, dez. 2001. Programa.

_____. Pompas fúnebres do salão burguês... In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *A filha do teatro*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Hermilo Borba Filho, jun./jul. 2007. Programa, p. 4-7.

_____. Algumas digressões da encenação: vigiar, olhar, escutar, formar. In: Escola SESC de Teatro/ SESC Piedade. *A morte do artista popular*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Marco Camarotti, 4 dez. 2010. Programa.

_____. As confrarias ou O teatro como parábola da ilusão. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *As Confrarias*. Recife, Teatro Barreto Júnior, jun. 2013. Programa, p. 16-23.

CADENGUE, Antonio; TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo* (adaptação teatral). Recife, 1992. (versão digitada). [Arquivo Antonio Cadengue]

CAMINHO de volta. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Sobrados e mocambos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1998. Programa.

COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Projeto Seraphins Revisões (A lira dos vinte anos, Heliogábalos & eu, Em nome do desejo e O jardim das cerejeiras)*. Recife, 1992.

_____. *Seraphins Revisões (A lira dos vinte anos, Heliogábalos & eu, Em nome do desejo e O jardim das cerejeiras)*. Recife, Teatro Barreto Júnior, programa, mar./abr./maio 1992.

_____. *Projeto 2 Seraphins (Em nome do desejo e Senhora dos afogados)*. Recife, 1994.

_____. *Carta a Luciano Alabarse* – Coordenador Geral do III Porto Alegre em Cena. Recife, 7 ago. 1996.

_____. *Seraphim: Duas Histórias de Amor e Desrazão (Lima Barreto, ao terceiro dia e Noite escura)*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, programa, 1998.

_____. *Sobrados e mocambos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, programa, fev. 1999.

_____. *A filha do teatro*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Hermilo Borba Filho, programa, jun./jul. 2007.

_____. *Heliogábalos & eu*. Direção George Moura, Recife, 1990. Projeto de montagem. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

_____. *Em nome do desejo*. Direção Antonio Cadengue. Recife, 1992. Projeto de montagem. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

_____. *Seraphins Revisões*. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1992. Programa. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

_____. *Encontros com Genet* [Trechos de *As criadas*, *O condenado à morte* e *O balcão*]. Recife, Espaço Cultural Arlecchino, programa, 1995.

_____. *Os biombos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1995. Programa. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

_____. *Os biombos, Em nome do desejo, Senhora dos afogados*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro do Parque, jan. 1996. Programa.

_____. *Sobrados e mocambos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1998. Programa. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

EM NOME do Desejo. Produção Companhia Teatro de Seraphim/ Center TV. Recife:

Edição Fernando Lobo/ Natara, 1992. 1 Videocassete (120 min.): VHS, Ntsc, son., color.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO/ CURSO BÁSICO À FORMAÇÃO DO ATOR. *Em Nome do Desejo*. Direção Antonio Cadengue. Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges, Recife, programa, mar. 1990.

HOSPITAL ULYSSES PERNAMBUCANO/ CICLO ILUMINURAS/ COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Noite escura*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Capela do Hospital Ulysses Pernambucano, jun. 1997. Programa. [Arquivo Companhia Teatro de Seraphim].

PEREIRA, Maria Lúcia. *Ser Seraphim em Recife*. São Paulo, 1994. [Texto inédito].

RAMBERT, Pascal. *Memento Mori*. Gennevilliers, T2G, déc. 2013. Programme.

ROLLEMBERG, Doris. *Carta a Antonio Cadengue*. Rio de Janeiro, 1 fev. 1996.

SAADI, Fátima. *Carta a Antonio Cadengue*. Rio de Janeiro, 31 maio, 1995.

_____. *Carta a Antonio Cadengue*. Rio de Janeiro, 26 jun. 1995.

SANT'ANNA, Catarina. Jorge Andrade: corpo, política e tensões barrocas. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *As Confrarias*. Recife, Teatro Barreto Júnior, jun. 2013. Programa de espetáculo, p. 10-15.

f) Entrevistas

CADENGUE, Antonio. Antonio Cadengue: fogo e fôlego. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 11, p. 96-120, set.-dez. 2001. Entrevista concedida a Fátima Saadi, Antonio Guedes, Doris Rollemberg e Walter Lima Torres.

FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia. *Sala Preta* (USP), São Paulo, n. 9, p. 255-267, 2009. Entrevista concedida a Marcus Bulhões e Verônica Veloso.

MOSTAÇO, Edelcio. Edelcio Mostaço e os meandros, as articulações e as artérias da produção teatral. *Revista Osiris*, Florianópolis, 21 fev. 2014. Entrevista concedida a Marco Vasques e Rubens da Cunha. Disponível em: <http://revistaosiris.wordpress.com>. Acesso em: 22 fev. 2014.

RAMBERT, Pascal. *Entrevista concedida a Igor de Almeida Silva*. Paris, 28 jan. 2014.

WILSON, Robert. La scène comme masque: Robert Wilson parle d'*Alceste*. *Théâtre/Public*, Paris, n. 72, p. 92-94, 1986. Propos recueillis par Nina Mankin. Trad. Fabienne Durand-Bogaert.

g) Registros em audiovisual dos espetáculos

CENTRO DE FORMAÇÃO E PESQUISA DAS ARTES CÊNICAS APOLO HERMILO. *Thy name*. Recife, 2009.

COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *O jardim das cerejeiras*. Recife, 1990.

_____. *A filha do teatro*. Recife, 2007.

_____. *As confrarias*. Recife, 2013.

COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM/ CENTER PRODUÇÕES. *Em nome do desejo*. Recife, 1992.

_____. *Noite escura*. Recife, 1997.

_____. *O alienista*. Recife, 1996.

_____. *Os biombos*. Recife, 1995.

_____. *Senhora dos afogados*. Recife, 1993.

_____. *Sobrados e mocambos*. Recife, 1998.

SESC PERNAMBUCO. *A morte do artista popular*. Recife, 2010.

h) Peças de teatro

GENET, Jean. *O balcão*. Trad. Jacqueline Castro e Martim Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

_____. *Os negros*. Trad. e prefácio Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988

_____. *Os biombos*. Trad. e prefácio Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

REIS, Luís Augusto. *A filha do teatro*. In: *Prêmio FUNARTE de dramaturgia 2003: região nordeste: categoria adulto*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2003, p. 5-26.

_____. *Thy name*. In: VIEIRA, Anco Márcio Tenório; LEITE, João Denys Araújo; REIS, Luís Augusto. *Hermilo Borba Filho e a dramaturgia: diálogos pernambucanos*. Org. e prefácio Lúcia Machado. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010, p. 83-93.

_____. *A morte do artista popular*. Recife, dez. 2010. 24 f. [Versão digitalizada].

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*: volume único. Organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

TCHEKHOV, Anton. *La cerisaie*. Trad. Jean-Claude Carrière. Paris: Hatier, 1985.

_____. *Teatro*. Tradução e notas Gabor Aranyi. Mairiporã/SP: Veredas, 1994.

ANEXOS

Anexo A – A filha do teatro

A FILHA DO TEATRO
(Ensaio melodramático em três atos)

Personagens:

1ª Atriz

2ª Atriz

3ª Atriz

1º Ato (o tiro)

(As três atrizes já estão em cena quando público entra no teatro. Música de fundo, enquanto os espectadores se acomodam. Essa mesma música reaparecerá ao final do espetáculo. As atrizes vestem roupas utilizadas em aulas de expressão corporal. Em três cadeiras simples, elas estão sentadas, concentradas, prontas para iniciar a representação. Ouve-se um tiro. Exatamente nesse instante, apagam-se as luzes da platéia. Acende-se o centro do palco, e a 1ª Atriz se levanta, caminha até a luz, e começa a falar, dirigindo-se ao público. As outras duas permanecerão sentadas, concentradas, ouvindo com atenção tudo que é dito. Vez por outra, reagem sutilmente, com discretos sinais de aprovação. Não se impressionam com o conteúdo da história; parecem mais preocupadas com a interpretação de suas colegas.)

1ª Atriz: Um tiro e só mais alguns segundos para o final. O calor da bala e o sangue quente entupindo os pulmões. Olha, se eu pudesse, eu mostraria aqui exatamente como foi esse tiro. Mas não dá, há coisas que não se podem mostrar no teatro. São coisas muito verdadeiras, mas...

Será que para um espectador sentado lá nos últimos degraus de um anfiteatro romano faria alguma diferença se o sangue derramado na arena não fosse de verdade? A partir de que fileira seria possível iludir o olhar do público romano? Não acho que eles duvidariam... Ninguém ali acharia que era truque, acharia?

Esse tiro, quase à queima-roupa, me atingiu em cheio, aqui, no pescoço. Por que...? A gente nunca sabe bem porque leva um tiro. Talvez sim... Acho que todo mundo, se pensar direitinho, pode achar que merecia levar um tiro.

Não sei nem ao certo quem foi que atirou. Ou foi ela, ou foi o namorado dela. Lembro que havia uma discussão... Acho que eles estavam roubando minhas coisas quando eu entrei no quarto. Ela já morava aqui em casa há quase sete anos. Gostava dela. Era uma pessoa boa, simples. Não tinha mais contato com parentes há muito tempo. Quanto a ele, eu sempre avisei que aquele cara não prestava. Não foi por falta de

conselho. Tinha necessidade daquele relacionamento? Mas, enfim, a gente ajuda, tenta orientar, mas não se pode resolver a vida dos outros, não é?

Como diretora de teatro, eu já devia ter aprendido isto: não adianta querer consertar tudo. Por mais que você mostre os melhores caminhos, os atores terminam fazendo o que eles querem – ou podem. E o público? Todo mundo de teatro tem essa pretensão de querer mostrar "as verdades" para o público. Mas é o público que nos mostra a verdade! Ficamos meses, às vezes anos, concebendo um espetáculo, e aí vem a plateia, paga o ingresso, e só quer uma boa diversãozinha. Quer esquecer as verdades, por uma ou duas horas, de preferência dando muitas gargalhadas.

Nos meus espetáculos, eu odiava quando a plateia ria por qualquer coisa. Minhas peças ficaram famosas justamente pela violência posta em cena. Não tinha nada para rir. Se bem que sempre é possível rir de alguma coisa. Mas eu sabia distinguir quando o público estava rindo da forma correta. Acho que eu queria o riso cruel, aquele mais incômodo. Cada vez mais, eu temia o riso medíocre. Não, meus espetáculos não eram para rir: eram para chorar, ou para deixar o teatro. Uma vez eu falei para um jornalista que eu não acharia ruim se meu público aprendesse a rir dessa minha pretensão de trazer o horror do mundo real para dentro do teatro.

Foi assim que ela entrou na minha vida, na nossa vida: junto com o horror do mundo real. Eu precisava de um casal que fizesse sexo explícito, para uma determinada cena. Não queria que fosse nenhum dos atores do meu grupo – nem tampouco eles conseguiriam. Queria mesmo corpos estranhos, marcados pelas dores do mundo real. Eles seriam como uma invasão da realidade no meu palco. Com aquela presença em cena, eu queria colocar o próprio teatro em xeque. Sim, precisava de atores-pornô, desses que trabalham em shows de sexo ao vivo. Eu queria invocar o circo romano.

Fui com alguns atores do meu grupo a umas boates dessas. Havia um prazer masoquista nesses nossos "safaris-antropológicos". Era excitante e, ao mesmo tempo, muito doloroso. Nesses lugares, o público se satisfaz da forma mais direta possível. É um business... Mas é teatro também: parece vida real, mas é representação.

Logo nas primeiras conversas com alguns daqueles atores, pensei em desistir da ideia. Seria necessária alguma empatia entre nós: afinal, teríamos uma convivência relativamente longa com eles, e a maioria só queria nos explorar. Eles só falavam em dinheiro. Não dava.

Numa noite dessas, vimos um show com uma atriz grávida. Isso mesmo, com um barrigão de uns seis meses de gravidez. Ficamos chocados. Mas era exatamente do que eu precisava para a peça. Fomos conversar com ela assim que terminou a apresentação. Ela aceitou sem muitas perguntas. Disse que faria porque gostava de teatro. Seu parceiro ainda quis negociar um pouco, mas terminou aceitando fazer pelo cachê que oferecíamos. Tempos depois, ela me disse que o cachê na boate era menos da metade do que ganhariam conosco.

Seriam, a princípio, dois meses de temporada. Ou seja, nas últimas apresentações, ela estaria prestes a dar à luz. O grupo achou melhor que eles não participassem dos ensaios. Somente vieram uns dois dias antes da estreia para que a gente mostrasse onde, e em que momento, eles entrariam em cena, tirariam a roupa e

transariam. Falei brevemente sobre o conteúdo da peça. Disse que o tom era bem barra pesada, e que gostaria que eles permanecessem sérios durante toda a cena. Nesse dia, notamos que eles estavam tímidos. Falavam baixo, diferentes de quando havíamos conversado lá na boate. Mal nos cumprimentaram, olhavam para o chão. Fiquei meio receosa de que eles desistissem. Bem, como boa diretora, já tinha pensado numa alternativa: se eles não aparecessem no dia, colocaríamos uma projeção de um filme pornô com mulheres grávidas. Não teria o mesmo impacto, mas o sentido geral do espetáculo seria preservado.

Na estreia, fomos capa de todos os cadernos culturais da cidade. Meu espetáculo anterior tinha ganhado um monte de prêmios. Apesar de meus trinta e poucos anos, percebia que a mídia já havia me transformado num nome importante para o teatro do país. "Uma celebridade inculta e pobre", pensava – ai de mim se eu dependesse somente do teatro! Mas eu não podia mais me queixar tanto da vida: fazia o que gostava e já ganhava uma grana até razoável dos meus patrocinadores. Aos jornalistas, apenas informei que "essa minha nova produção aprofundava de forma mais radical as minhas investigações sobre os limites da representação teatral". Algo meio pedante, enigmático...meio idiota. A rigor, criava com muito menos consciência do que pretendia deixar transparecer. As imagens vinham e eu as colocava em cena, sem saber bem o porquê de tudo aquilo.

Os ingressos para a estreia se esgotaram com duas semanas de antecedência. Limitei em 100 espectadores. Queria o público bem próximo aos atores. Era uma peça longa, com mais de três horas de duração. A tal cena de sexo explícito acontecia no segundo ato. Reservamos um camarim para os nossos "convidados especiais". Vi que eles estavam tensos. Brinquei: "Será que vocês estão mais nervosos do que eu"? E o cara disse que eu não me preocupasse porque ele não falhava nunca – eu nem tinha pensado nisso! Meses depois, ela me disse que ele se aplicava com uma injeção que garantia uma ereção duradoura. Segredo profissional. Ela só me contou isso quando eles não estavam mais trabalhando juntos.

A peça era uma sucessão de situações chocantes. Quando chegou a vez de eles entrarem em cena, a plateia já estava desnorteada. Algumas pessoas já haviam deixado o teatro. Eles entraram bem certinhos, caminharam até o local, tiraram a roupa, e começaram a transar. Enquanto transavam, um coro de mendigos e um coro de policiais rezavam tristemente, em uníssono, um "Santo anjo do senhor, meu zeloso guardador...". Ao fundo, entre uma frase e outra, ouviam-se rajadas de metralhadoras.

Eu tinha explicado a cena para eles. Quer dizer, não com muitos detalhes. (Depois, passado tudo, ela me disse que o que mais a havia apavorado tinha sido aquela prece.) O fato é que mal começaram a transa e ela caiu no maior choro. Percebi na mesma hora que ela chorava. Ela abaixava a cabeça, tentando esconder o choro da plateia. Ele estava por trás dela, mas também notou imediatamente. Ela soluçava. O choro podia ser ouvido por boa parte dos espectadores. O seu corpo tremia todo. Até que, aparentemente, ela desmaiou. Constrangido, ele ainda tentou continuar. A cena deveria durar uns cinco minutos. Não deu. Ele parou e, aflito, tentou me localizar nas coxias, como se aguardasse instruções. Mas eu não tinha ideia do que fazer naquela

situação! Bem, no desespero, acho que ele tomou a decisão mais acertada: carregou-a nos braços e saiu correndo para os bastidores. Teatralmente falando, a cena ficou linda, primorosa.

Eu estava apavorada, em choque. Daí a alguns minutos, ela retornou do desmaio, pediu um pouco de água e ficou quieta, deitada num colchonete, num canto do camarim. Não tive muito tempo para conversar com ela, naquela hora. A peça seguia e eu tinha um milhão de coisas para cuidar.

Ao final, ainda ouvindo os aplausos, fui atrás deles, tentei encontrá-los, mas já haviam deixado o teatro. Liguei para o número de telefone que eles tinham me dado, e ninguém atendia. Em dia de estreia, eu nunca conseguia dormir antes das 5 da manhã. Naquela noite, ficamos particularmente perturbadas. Só dormimos por volta das sete, com ajuda de calmantes. E eu odiava tomar calmantes!

Um pouco antes do meio dia, o telefone tocou. Elisa foi atender. Era o cara do sexo explícito. Ele queria se desculpar pelo que tinha acontecido. Disse que sua parceira tinha ficado meio nervosa, mas que não tinha sido nada de mais. E confirmou que estariam lá, logo mais à noite, na hora marcada, para a segunda apresentação. Eu não falei com ele.

Quando Elisa me contou sobre o telefonema, discutimos longamente se valeria a pena mantê-los na peça. Aquilo nunca fora uma coisa muito bem resolvida na minha cabeça. Alguns dos nossos atores não aceitavam a ideia: alegavam que era uma exploração do ser humano, etc. e tal. Resolvi manter a cena. Pensei até em pedir para que eles repetissem tudo igualzinho à primeira noite, isto é, com choro, desmaio e todo o resto. Mas sabia que isso era impossível. Não poderiam simular algo com tanta força. Nem se fossem superatores – ou supermarionetes –; nem se fossem atores-santos.

Eles chegaram muito atrasados. Sempre exijo que todo mundo chegue ao teatro pelo menos duas horas antes do horário da peça. Fui falar com eles, perguntar o que havia acontecido ver como eles estavam. Ela não dizia quase nada. Ele dizia que estava tudo bem, que dessa vez fariam tudo "com mais profissionalismo". Ele sempre falava em "profissionalismo".

Teatro lotado mais uma vez. Mais críticos do que no dia anterior. O boca-a-boca já garantia aquela expectativa de circo romano. E era ótimo ver como o circo romano atiçava os instintos da minha refinada plateia.

Segundo ato, chega a hora deles entrarem em cena. Tudo certinho, no *timing*. Caminham até o foco de luz, tiram a roupa. Rajadas de metralhadoras. Santo Anjo.... E, como se tivesse tudo ensaiado, ela começa a chorar outra vez. Repete o gesto que fizera na noite anterior, tentando esconder o rosto com as mãos. Que força naquele gesto! Um gesto que eu levaria meses para arrancar de uma das minhas atrizes. O choro vai aumentando. Ela cai, desmaiada de novo. Ele para, carrega-a nos braços e sai. Cheguei a pensar que eles estavam representando. Foi quase tudo igual à noite anterior. Novamente, uma cena incrivelmente bela e forte, como eu nunca poderia ter criado.

Corri até eles no camarim. Dessa vez, ele estava mais nervoso. Notei que ela sangrava. Fiquei muito assustada. Aquele sangue acabou com todos os meus delírios teatrais. Pedi a ele que a enrolasse num roupão e que a carregasse até meu carro. Deixei

Elisa no comando do espetáculo e fui com eles correndo a um pronto-socorro. Vi que Elisa também estava em pânico.

Demos entrada no hospital às 10h50m. Ela perdia rios de sangue. Meu carro ficou uma poça. Pouco depois da meia-noite, o médico veio até mim e me perguntou se ela tinha algum plano de saúde, pois ele precisava transferi-la para um hospital particular: seria necessário fazer uma cesariana de emergência para tentar salvar o bebê. Lógico que não tinha. Seu colega informou que quando ficavam doentes era o dono da boate quem pagava os remédios. Entendi o recado. Disse ao médico que pagaria o que fosse necessário. Ela ainda estava no sexto mês de gravidez. Era tudo muito arriscado. Sua pressão arterial estava altíssima. Às 4h45m, nascia uma menina, que foi direto para uma UTI neonatal. A melhor da cidade. Suas chances de sobreviver eram pequenas. Foi uma noite terrível. Assim que acabou o espetáculo, Elisa veio me encontrar. Chorávamos como duas loucas. A gente nunca tinha passado por algo assim, em tantos anos de convivência. Não conseguíamos falar; nos abraçávamos...

(A primeira atriz inspira fundo, e expira lentamente. Fica imóvel por alguns segundos, de olhos fechados. Depois, olha para as outras atrizes, e caminha até sua cadeira. As outras atrizes olham-na com aprovação. A luz do palco cai em resistência, antes de escurecer por completo, ouve-se novamente o mesmo tiro do início da peça. O centro do palco acende-se novamente, e a 2ª atriz se levanta, caminha ao foco de luz, e começa a falar.)

2ª Atriz: Na hora do tiro, eu estava dormindo no sofá da sala de estar. Eu não tinha ainda nem sete anos. Acordei com o barulho. Elas não gostavam quando eu brincava ali, na sala, por causa das estantes. Tinha umas estantes enormes, cheias de livros de teatro. Na hora do tiro, eu acordei pensando que as estantes estavam caindo por cima de mim.

Elas não gostavam, mas eu vivia brincando com tragédias, com dramas, com farsas, e com muita teoria teatral também. Brincava de teatrinho, brincava de casinha, de papai e mamãe. Gostava de desarrumar tudo, de empilhar... Gostava de me esconder por baixo da bagunça. Acho que era eu quem mais utilizava aqueles livros. Minhas mães eram tão ocupadas que mal notavam a existência daquela biblioteca. Sim, "minhas mães", no plural mesmo. Eu tinha três mães. Depois daquele tiro, fiquei somente com uma: com Elisa, que das três era a que era menos mãe: ela era mais como um pai; era a que sabia dizer não. Foi ela quem de fato me criou.

Quando Elisa foi morar na França, há uns cinco anos, eu fiquei só. Minha família acabou. Ela me deixou nesse apartamento, e até hoje me manda algum dinheiro. Mas bem pouco. Eu tenho que me virar sozinha. Elisa vem de uma família pobre. Depois que minha mãe morreu, seus irmãos nos tomaram tudo – gente rica e mesquinha! Nos deixaram sem nada. Elisa foi à luta e conseguiu me criar, no maior sufoco. Lembro dela, eu já adolescente, se desfazendo dos livros, vendendo-os por quilo, para pagar as contas da casa. Admiro muito essa mulher: é inteligente, sensível e muito honesta. No teatro, nunca conseguiu o destaque que tinha a minha mãe. Hoje, percebo que era ela, Elisa, quem de fato dirigia aqueles espetáculos. Minha mãe tinha o

charme, a liderança, e o sobrenome... Mas era Elisa quem garantia a qualidade daquelas montagens - fazia luz, figurino, cenário... Porém foi minha mãe quem entrou para a história do teatro nacional.

Quanto a outra mãe, a verdadeira, quer dizer, a biológica, lembro-me muito pouco. Mas lembro-me dela com carinho. Era a que mais brincava comigo. Mas era a que eu menos respeitava. Quer dizer, ela deixava eu fazer o que eu bem quisesse. Quando estava assistindo novela, no seu quarto, eu ia lá e desligava a TV. Elisa e minha outra mãe não suportavam televisão. Só ela que gostava de ver TV. Ela ligava de novo, e eu desligava. Era ela quem cuidava de mim: dava banho, escovava os dentes, descia para o playground comigo, rezava antes de eu dormir. Mas era Elisa e a minha outra mãe que me levavam para as festas de aniversário, para o cinema, para o teatro. Ela era a minha mãe de casa.

Segundo Elisa, as coisas se complicaram quando ela arranhou um namorado. Parece que o cara queria morar lá com ela. Parece que já era casado, e estava desempregado... Lembro-me vagamente desse sujeito. Elisa tem quase certeza de que foi ele quem atirou. Não me interessa. Às vezes, tenho vontade de procurá-la. Nem sei se já saiu da prisão. Provavelmente sim. Também, ela nunca me procurou. Quer dizer, a gente se mudou, talvez ela tenha me procurado e não tenha conseguido me encontrar.

Dois anos atrás, um dos meus professores da universidade me convidou para participar de um projeto dentro da penitenciária onde ela cumpria pena, ou ainda cumpre. Ele queria fazer um trabalho com textos de Lorca. Seriam alguns meses de oficinas, que deveriam resultar em alguma montagem com as internas. Dei uma desculpa qualquer, disse que estava envolvida com outras pesquisas. De vez em quando, perguntava a ele como andava o projeto de Lorca na prisão. Um dia, no intervalo de uma aula, vi que tinha uma pasta sobre o birô com uma etiqueta escrita "Lorca livre". Não resisti e, rapidamente, sem que ninguém visse, abri e revirei todos os papéis, em busca do nome dela. Tinham mais de vinte nomes de detentas. O dela não estava lá. Eles ensaiavam *A Casa de Bernarda Alba* – o que me parecia uma obviedade!

Eu, diferente da maioria dos estudantes de teatro, não era louca por Lorca. Não entendia bem sua poesia. Achava-o muito sofisticado. Fiquei imaginando aquelas presas, provavelmente semianalfabetas, dizendo aqueles versos. O que será que Lorca poderia fazer por elas? Será que minha mãe poderia entender Lorca? Elisa acredita que o teatro pode melhorar as pessoas. Eu, não sei... Se fosse verdade, todo mundo do meio teatral já estaria no céu. E, convenhamos, as coisas não são bem assim.

Eu me criei no teatro. Nem sei se precisava dessa faculdade. Mas agora, todo mundo tem que ser graduado. Quero mesmo é ser diretora, como minha mãe. Sei que como atriz não sou lá grandes coisas. Também tenho pretensões de fazer cinema. Eu já podia ter me formado mas, como tenho que trabalhar, termino sempre perdendo alguma disciplina.

Nessa época do projeto Lorca, eu estava no grupo de um diretor muito importante. Um cara famoso até na Europa. Ele gostava de mim. Gostava até mais do que devia. Vez por outra, me chamava pra viajar com ele, vivia me dando presentinhos, etc. e tal. É um cara até certo ponto interessante. Fisicamente não é nenhum Apolo... Ele

sempre diz que foi muito influenciado pelas peças da minha mãe. Desconfio que ele nunca viu nenhum dos espetáculos dela. Que diferença faz! É casado há mais de quinze anos com a mesma mulher, mas vive cheio de namoradinhas. Comigo, era mais do que generoso. Tinha me prometido que eu iria co-dirigir a próxima montagem do grupo. Isso depois que aceitei seu convite para acompanhá-lo a um festival de teatro na Guatemala... Mas não adiantou de nada: terminei saindo do grupo sem dirigir coisa nenhuma.

Sinto-me, às vezes, meio puta. Sei que minha mãe era puta de verdade. Antes de ir para Paris, Elisa me contou toda a história do sexo explícito, e tudo mais. Vi as fotos da peça. Minha mãe sempre filmava seus trabalhos. Porém, da peça em que minha mãe trabalhou – e eu também, afinal já estava lá, em sua barriga –, só havia o vídeo de uma remontagem, quando a tal cena já havia sido suprimida.

Uma vez pedi a Elisa para me mostrar a boate onde elas tinham encontrado minha mãe. Ficava no centro da cidade. Fomos lá, havia outros estabelecimentos do mesmo gênero, mas nos informaram que a tal boate tinha sido fechada há alguns anos. Pensava que era uma região mais imunda. Até que não era tão ruim assim.

Quando minha mãe foi presa, a juíza deu minha guarda a Elisa. Todo ano, ela tinha que me levar ao juizado para renovar a papelada. Na minha carteira de identidade, consta o nome da minha mãe verdadeira. Pai, desconhecido. Sou, com todas as letras, filha da puta. Isso já me envergonhou muito. Agora, já não ligo tanto. No meio teatral, me reconhecem apenas como filha da grande diretora; e francamente é isso que importa. Adotei o sobrenome de minha mãe, como nome artístico. Todos pensam que eu fui adotada por Elisa e por ela. Há quem saiba de toda a história; mas, com o passar dos anos, minha mãe verdadeira desapareceu das conversas. Ela desapareceu até para mim. Quer dizer, às vezes ainda penso nela. Mas não saberia mais o que lhe dizer, caso a reencontrasse.

(Respira fundo, abaixa a cabeça, exatamente como o fizera a 1ª atriz, espera um pouco, e caminha em direção à sua cadeira. As outras atrizes a cumprimentam em silêncio. A luz cai novamente em resistência. Ouve-se o tiro, de novo. A luz retorna. É a vez da 3ª atriz.)

3ª Atriz: Eu disse que tinha sido eu. E foi. Foi tudo ideia minha. Ele entrou nisso por mim. Ele tinha a vida dele, tinha os filhos... Eu, não: só fiz besteira na minha vida.

A Elisa fez de um tudo para que eu dissesse que tinha sido ele. Mas eu não ia fazer isso nunca. Fui eu, pronto. O pior é que ele terminou indo em cana também. Eu não sabia, mas ele tava fugido. Voltou pra terminar a pena. Nem sei mais dele. Eu queria me mandar com ele. Mas ele não queria a menina.

Eu, já tinha tempo, precisava sair daquele apartamento. Pode me chamar de ingrata, mas nunca consegui engolir aquelas duas. Sim, tudo bem, elas foram boas comigo, com minha filha também. Aliás, não fossem elas, a menina tinha morrido sem assistência. (Eu já tinha perdido outra, também com quase sete meses de barriga.) Eu não nasci para parir. Tem mulher que é assim. O que eu queria mesmo era ser famosa.

Desde pequena minha tia dizia que eu já imitava os anúncios e as músicas do rádio e da TV. Que eu gostava de dançar... Ela dizia que eu devia ter puxado ao meu avô que, lá na terra dele, tinha um teatro de mamulengo. Ainda lembro de um boneco desse, um mamulengo, lá pela casa da minha tia.

Quando elas nos chamaram para fazer parte da peça, eu fiquei realizada, né. Além do dinheiro, que era muito bom, era num teatro de verdade, numa peça séria.

Antes, eu tinha feito uma peça, na escola, assim que a gente chegou por aqui. Era uma história de Natal... não me lembro direito. Era mais cantada do que falada. Era sobre um orfanato. Eu vibrava com aquilo. Depois, a gente foi pro outro lado da cidade, e eu deixei a escola. Pedia pra minha tia me levar num teatro. Mas ela nunca pôde.

Quando eu comecei na vida, meu sonho era que um diretor de cinema ia se apaixonar por mim e me contratar pra um filme. Um filme de amor. De preferência com cenas que eu aparecesse nua. Eu tinha, modéstia à parte, um corpão. Hoje, tá esse bagulho. Na vida real, nem diretor de filme de sacanagem nunca me chamou pra nada. Quer dizer, quando eu tava na cadeia, tinha aquela história de fazer peça de teatro. Eu detestava aquilo. Coisa mal feita, só para dizer que tavam fazendo um bem pras presas. Coisa sem sentido. Eu era contra. Às vezes eu ia ver os ensaios: umas meninas idiotas, cheias de frescuras, cheias de "técnicas disso", cheias de "expressão daquilo", "laboratório de não-sei-mais-o-quê". A peça mesmo, saía uma porcaria. Nem a gente da cadeia gostava de ver. Eu que não ia participar daquilo. E elas levavam uns livros de teatro pra gente ler. Alguns livros daqueles eu já conhecia lá do apartamento das duas. Elas também mandavam eu ler uns livros. Raramente eu gostava das histórias. Tinham umas que eu entendia melhor. Mas quando eu ia conversar com elas, elas diziam tudo diferente. Quando eu tinha um problema, elas me davam uma história pra eu ler. Depois me perguntavam se a história tinha me dado alguma ideia pra resolver meu problema. Que nada. Meu problema mesmo era que eu queria sair dali com minha filha. Queria ter minha vida.

Eu não devo prestar mesmo, porque elas me pagavam bem, me davam roupa, médico, e dia de fim de semana de folga; mas eu não gostava dali. Elas não queriam que eu conversasse com ninguém. Eu não podia levar a menina pra canto nenhum. Minha tia nunca viu a menina! Era uma prisão. Primeiro, elas disseram que eu podia continuar na boate; depois pediram pra eu parar. Preferiam aumentar meu salário. Tudo bem, no começo foi até um alívio mesmo. Mas depois, senti falta. Por pior que seja uma profissão, a pessoa quer ter o seu trabalho. Não nasci pra doméstica. Faço por obrigação, mas não gosto. Também não gostava mais de fazer programa. Os shows, eu gostava. Ernesto era um parceiro maravilhoso. Amigo mesmo. E eu gostava de transar na frente daqueles caras; tudo tarado; tudo pervertido! Quando a menina nasceu, Ernesto teve que arranjar outra parceira. Depois, soube que viajou com um coroa – um técnico de time de futebol, cheio da grana. Aí perdemos contato.

Uma vez, há pouco tempo, chegou um cara lá na prisão pra montar uma peça de García Lorca. Eu já tinha assistido uma peça desse escritor. A Elisa, sozinha, sem a outra, tinha montado uma peça dele. Uma história de uma mulher bem novinha que ficava sem o marido e aí as vizinhas e os vizinhos botavam pra lascar em cima dela,

começavam a humilhar ela. Eu gostei muito dessa peça. Vi mais de uma vez. E gravei o nome desse escritor, García Lorca. O tal cara era um professor da universidade de teatro e queria montar a peça *A Casa de Bernarda Alba*. Uma história muito triste. Um dia, durante os ensaios, ele passou o filme da história pra todas as internas. Teve gente que adorou; e teve gente que nem assistiu todo, saiu antes da metade.

Noutro dia, ele trouxe uma atriz já de idade para dizer uns pedaços de uma outra peça de Lorca. Foi uma coisa muito bonita. Era *Yerma*, o nome da peça. Era sobre uma mulher que não conseguia ter filho. (Ainda me arrepio toda quando lembro!) Essa senhora era uma atriz muito boa; já devia ter mais de setenta anos e, mesmo assim, a gente pensava que tava vendo uma jovem querendo engravidar, sem poder. Ela dizia aqueles versos com tanta emoção. Foi muito bonito.

Quando terminou, fui falar com ela e pedi pra ela escrever um pedaço daquele texto pra mim. Ela me olhou e, com os olhos cheios de lágrimas, me perguntou se eu tinha filhos. Não sei porquê, respondi que não. Aí ela me deu um abraço e me prometeu que me mandaria uma cópia xerox da peça inteira. Eu disse que não precisava não, que eu só queria que ela escrevesse um pedacinho num papel. Uma parte que ela gostasse. Mas que eu queria em espanhol – porque ela tinha feito nas duas línguas: primeiro em espanhol, depois em português, e em espanhol eu tinha achado mais bonito. Aí, ela sentou, pegou um pedaço de papel e copiou:

*"Ay, qué prado de pena!
Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,
que pido un hijo que sufrir y el aire
me ofrece dalias de dormida luna!
Estos dos manantiales que yo tengo
de leche tibia, son en la espesura
de mi carne, dos pulsos de caballo,
que hacen latir la rama de mi angustia.
Ay pechos ciegos bajo mi vestido!
Ay palomas sin ojos ni blancura!
Ay, que dolor de sangre prisionera
me está clavando avispa en la nuca!
Pero tú has de venir, amor, mi niño,
porque el agua da sal, la tierra fruta,
y nuestro vientre guarda tiernos hijos
como la nube lleva dulce lluvia."*

Eu não entendo espanhol não. Já fiz muito programa com gringo, mas não falo nada de espanhol. Tinha uma presa que era espanhola, uma mulher muito bonita. Pedi pra ela me ensinar a pronúncia desses versos. Ela ficava horas repetindo pra mim. Ela decorou primeiro do que eu. Ela me disse que tinha conhecido Lorca ali na cadeia. Em liberdade, no país dela, nunca tinha ouvido falar dele. Ela estava no elenco de *A Casa de Bernarda Alba*. Um dia, ela contou ao diretor sobre mim, e como eu gostava daqueles versos de *Yerma*. Ele mandou me chamar e me perguntou se eu não queria entrar na peça, só pra dizer os versos. Ele iria arranjar uma cena só pra mim. Eu disse que não.

Mas fiquei arrependida. Eu queria ter coragem... pensei: "não tinha vergonha de trepar, de fazer todo tipo de sacanagem, na frente dos outros, mas tinha vergonha de dizer aqueles versos na frente de um bando de presas". Mas o professor insistiu. Queria porque queria que os meus versos entrassem na peça. Me sugeriu então que eu gravasse os versos, com a minha própria voz, e ele colocaria na peça, como se fosse um pensamento de algumas das personagens. Aí eu aceitei.

No dia da peça, eu tava tão nervosa que mal prestei atenção na história. Só estava esperando ouvir minha voz, falando em espanhol, aqueles versos lindos. A peça não tava grande coisa. As atrizes eram ruins. Fiquei lembrando daquela senhora que veio dizer os versos de Lorca. Ela, sim, tinha voz. Essas daqui não sabiam nem falar direito, ninguém ouvia a voz delas. Na hora que entrou a gravação eu quase morri. Não tinha escutado antes. Primeiro, achei minha voz horrível. Minhas colegas ficaram tudo rindo, olhando pra mim. E era demorado... ele botou umas músicas pelo meio. Mas bem que ficou bonito. Me emocionou mesmo. Eu chorei, e não foi só de vergonha não. Achei que ali eu era como uma atriz de teatro. Naquela hora lembrei da minha filha, e quis que ela tivesse ali, ouvindo a minha voz.

(Respira fundo, abaixa a cabeça, fecha os olhos. A luz cai em resistência. Ela permanece no centro do palco. As outras atrizes se levantam e a abraçam. Ouve-se em off a voz de uma atriz idosa recitando os versos de Lorca.)

2º Ato (o choro)

(Penumbra. Choro de recém-nascido. Um chorinho muito fraco que começa a se sobrepor aos versos de Lorca. As atrizes ainda estão no centro do palco. Retornam às cadeiras e se concentram outra vez. Agora, elas se sentam na seguinte ordem: a 3ª senta na cadeira onde antes estava a 2ª, a 2ª onde antes estava a 1ª e a 1ª onde antes sentava a 3ª. A 1ª se levanta, caminha até o centro, olha para a plateia e fala.)

1ª atriz: Eu acho que eu nem escutei o chorinho dela na hora que ela nasceu. Eles tinham me dado uma anestesia... eu tava meia dopada. Só lembro que o médico disse que era uma menina. No outro dia, quando acordei, Ernesto estava lá com as duas, a Elisa e a outra. Era um quarto que parecia de hotel de luxo. Tinha banheiro, tinha TV, geladeira, jarro com flores artificiais, mas que pareciam de verdade.

Eu tinha muita dor quando me mexia. Perguntei pela menina. E elas não deixaram Ernesto dizer nada. Foram logo falando: "Ela tá nas mãos dos melhores médicos, tamos fazendo tudo que é possível para salvá-la". Disseram que os médicos acreditavam que dava pra salvar. Mas que não seria nada fácil. Eu queria ir ver a menina. Só me deixaram ver no outro dia. Ela tava toda furada, tomando soro pela cabeça. Era muito pequenininha. Pesava pouco mais de um quilo. Mas tava viva. Quando eu olhei pra ela, eu rezei. Pedi a todas as santas pra iluminar aquela menina. Acreditei que ela ia se salvar. Fiz promessa de não beber, nem fumar nunca mais. E

parei mesmo. Na gravidez, eu não tinha conseguido parar; mas ali, naquela hora, eu parei de vez.

Fiquei uns quatro dias no hospital. Quando tive alta, elas me disseram pra eu ficar no apartamento delas enquanto a menina estivesse na UTI. Eu estranhei, mas quando vi que não teria como pagar o aluguel do quarto – sim, porque daqui que eu voltasse a trabalhar iria demorar pelo menos um mês –, então eu aceitei.

Era um apartamento grande, com quatro quartos, mas meio desarrumado. Quase não tinha móveis. Me colocaram num quarto sem cortina, muito claro. Me emprestaram umas roupas. Elas não tinham empregada. Não sei porquê, dinheiro pra pagar tenho certeza que tinham. A geladeira tinha muita comida; mas muita comida esquisita. Elas não comiam isso, não comiam aquilo, era tudo cheia de frescura. Eu geralmente fritava um ovo e pronto, comia com arroz. Elas não faziam questão de comida, deixavam tudo à minha disposição. Eu passava o dia quase todo sozinha. Elas saiam por volta das 10 e só voltavam de madrugada. Eu ligava pros médicos pra saber da menina. "Cada dia é uma vitória", dizia a enfermeira. "Cada dia é uma vitória", engraçado, lembrei que minha tia também vivia dizendo essa frase.

A menina saiu do hospital quase dois meses depois. Era muito bonitinha. Eu me apeguei logo. Gostava de cuidar dela. Não dei de mamar. Tive um problema no peito. O médico passou um remédio pra secar. Talvez por isso a menina não tinha muita saúde. Vivia cansando, e era preciso correr para nebulizar na emergência. Teve uma noite que eu vi a hora ela morrer, ficou toda roxinha. Eu me desesperei muito. Era asma da braba.

Lembrei que no dia que eu tava lá no palco, transando com Ernesto, e comecei a chorar, eu também tive muita falta de ar. Tentava puxar o fôlego, mas o ar não entrava. Aí é que eu chorava mais, e ficava mais sem respiração. Até que eu apaguei. Pensei que minha filha tava com aquela asma como um castigo por eu ter feito aquela cena com o povo dizendo o Santo Anjo do Senhor. Elisa e a outra lá disseram que isso não tinha nada a ver, que era besteira pensar nisso, "que era crendice". Mas esse pensamento nunca saiu da minha cabeça: a menina estava pagando pelo meu pecado.

Na boate, tudo bem, na frente daqueles tarados, eu é que era santa. Mas ali no teatro, com gente de família na plateia... não foi certo. Lembro que tinha um senhor, já idoso, sentado bem perto de mim. Quando começamos a cena, ele abaixou a cabeça e fechou os olhos. Já pensou se fosse um conhecido da minha tia? Era um desrespeito. Era errado. Agora a menina é que tava pagando. Rezei e pedi pra asma dela passar pra mim, que era quem merecia o castigo. Mas não teve jeito, a asma só foi melhorando quando ela já tava com uns cinco pra seis anos.

E eu fui ficando por lá. E elas iam também se apegando à menina. A Elisa menos, mas a outra gostava de brincar com ela por horas e horas. Um belo dia, quando a menina já tinha uns sete meses de vida, ela veio me propor pra eu trabalhar com elas. "Trabalhar como?", perguntei. Pensei que era noutra peça daquele tipo. "Não... Você podia ser como uma secretária pra gente". Secretária queria dizer "doméstica". Eu já estava fazendo de um tudo no apartamento mesmo, só não tava ganhando pelo serviço. Também, desde que a menina tinha nascido, eu estava muito fora de forma pra voltar

pro batente. Resolvi aceitar. Mas disse que gostaria de trabalhar na boate, na sexta e no sábado. Ela topou.

No outro dia, ouvi uma discussão entre elas. A Elisa não queria que eu ficasse ali com a menina. Achava que já tava na hora delas se livrarem de mim. Mas a outra era quem mandava mesmo, e a Elisa teve que me engolir. Ela não demonstrava, mas acho que também já estava meia apegada à menina. Ao contrário da outra, a Elisa quase não falava comigo. Só quando tinha que dar alguma instrução. A outra gostava de ficar conversando, perguntando sobre minha vida. Às vezes, vinha com umas conversas muito estranhas: queria saber se eu sentia prazer quando fazia show, com quantos caras eu já tinha transado numa mesma noite, esse tipo de pergunta. Teve uma vez que ela tava bebendo vinho, já ia na terceira garrafa, numa noite que a Elisa tinha viajado, e lá pras tantas, sem que eu esperasse, ela me deu um beijo na boca. E não foi só um beijo não, queria mais. Eu é que não encarei. Não tinha nada a ver, ainda mais na frente da neném. Eu já tinha transado com mulheres, mas não gostava. Fazia show, por dinheiro. Na cadeia também me deram um beijo. Foi a espanhola. E eu retribui. Mas somente uma vez. Depois daquela noite do vinho, ela nunca mais veio conversar sobre essas coisas comigo. Aliás, ela quase que deixou de falar comigo. Ficou como a Elisa, falando somente o estritamente necessário.

(Luz cai em resistência. Choro de recém-nascido. A 2ª atriz se levanta, vai até o centro do palco, pega a 1ª pela mão e a conduz à sua cadeira. Volta ao centro do palco, a luz retorna, e ela começa a falar.)

2ª atriz: Eu só ouvi o choro daquela criança quando ela finalmente recebeu alta e eu fui com Elisa e a mãe dela buscá-la no hospital. Elisa dirigia o carro, eu ia no banco da frente. Atrás de mim estava ela com a menina no colo. E eu ouvi aquele chorinho ainda muito frágil, ali atrás de minha cabeça, bem juntinho de mim. Correu uma lágrima dos meus olhos. Nunca soube ao certo se queria ser mãe. A vida, até então, me dizia que não. Eu e Elisa já havíamos conversado muitas vezes sobre isso: ela não queria de jeito nenhum. Agora estávamos nós, ali, com aquela criança em casa. Sentindo-nos responsáveis, não somente por ela, mas também pela mãe dela. Essa não tinha ninguém, coitada... Fazia tempo que não via a única tia que ainda morava por aqui. Não tinha nada: era um desamparo total. Sabia ler até com alguma fluência. Mas escrevia com muita dificuldade. Quando anotava um recado, era um festival de erros... Se informava pelas novelas; falava o que a novela falava; pensava o que a novela pensava; queria se vestir como o povo das novelas.

Uma vez, Elisa viu que ela tinha pegado um livro para ler. Um livrinho com uma peça infantil. Elisa perguntou se ela tinha gostado e ela disse que ainda estava na metade, mas que estava gostando. Aos poucos a gente começou a querer "educá-la". A gente a levava para o teatro, e ela às vezes parecia muito interessada. Ela gostava de teatro e de cinema. Mas o problema era muito maior: cada dia ela ficava mais dependente de nós. E nós, a cada dia, mais apegadas à menina. É tão fácil olhar com carinho para uma criança, mas tão difícil olhar com alguma ternura para um adulto...

Terminei colocando essa questão em um dos meus espetáculos. O mundo seria menos duro se a gente conseguisse olhar para um adulto com metade da boa vontade que temos quando olhamos para uma criancinha.

No dia em que fomos ao cartório para tirar a certidão de nascimento, tive muita vontade de pedir a ela que me deixasse registrar a menina, como se fosse minha filha. Um pensamento que eu não tive coragem de dividir nem com Elisa. Era um absurdo, eu sabia, mas era muito verdadeiro. Eu quis que aquela menina fosse minha filha. Achava-me mais preparada para ser mãe. Pelo menos poderia ampará-la economicamente. Era mais um rompante de egoísmo, um pensamento que levei comigo, em segredo, para sempre.

Uma noite, estávamos só eu e ela em casa, Elisa havia viajado, eu perguntei se ela estava gostando de ser mãe. Bebíamos vinho. Ela disse que sim. Mas que tinha muito medo também. Medo de não poder dar tudo que a menina precisaria para se criar com saúde e com tranquilidade. Ela me perguntou se eu não queria ter filhos. Olhei bem para ela, e fiquei em silêncio. Aquela conversa já tinha se alongado demais; já tínhamos falado de tudo... Olhei para ela, dei-lhe um abraço, e beijei sua boca. Acho que ela nunca entendeu aquele beijo... nem eu tampouco.

Nessa época, eu estava preparando um espetáculo a partir dos textos de Büchner. Tem uma parte de *Woyzeck* que me veio à mente naquela hora. Em meio a um surto, ele diz ao Médico que o explora, como cobaia, em absurdas experiências científicas: "Quando a natureza apaga é quando a natureza apaga. Quando o mundo fica tão escuro que a gente tem que tatear com as mãos, que a gente pensa que a natureza se desfaz como uma teia de aranha. É quando uma coisa é e também não é; quando tudo está escuro e só resta um brilho avermelhado no oeste..." Meio de porre, fiquei repetindo essa fala. Ela se levantou, pegou a menina que dormia ao nosso lado, e foi em silêncio para o seu quarto.

(Luz cai em resistência. Choro de recém-nascido. A 3ª atriz se levanta, vai até o centro do palco, pega a 2ª pela mão e a conduz à sua cadeira. Volta ao centro do palco, a luz retorna, e ela começa a falar.)

3ª atriz: Eu chorava bem fraquinho. Elisa diz que quando eu cheguei em casa, após dois meses na maternidade, meu choro ainda era quase imperceptível. Bastavam estar um pouco longe, num outro cômodo, e já não o escutariam. Por causa disso, ninguém podia ouvir música ou ver televisão. A casa ficava em silêncio, esperando pelo meu choro. Como no teatro, quando uma peça é boa e se faz aquele silêncio todo especial, um silêncio profundo e belo, para se recepcionar a próxima fala.

Como atriz, eu sempre consigo chorar em cena. Choro quando bem quero. Choro tecnicamente. Choro mesmo, de cair lágrimas. Nunca vi dificuldade nisso. Também não acho que seja grande mérito. As pessoas ainda dão valor aos atores que choram de verdade. Fora do palco, eu choro pouco. Quase nunca choro. Mas quando eu quero, eu choro. Às vezes isso me ajuda.

Ano passado, no domingo de páscoa, tive muita vontade de chorar de verdade. Conversei longamente com Elisa pelo computador. Disse-lhe que nosso grupo estava ensaiando *Woyzeck*, de Büchner. Aí ela me contou que uma vez minha mãe deu essa peça para minha mãe verdadeira ler, e que ela levou mais de uma semana para terminar a leitura. Ficava agarrada com o livro por todos os cantos da casa, toda hora, compenetrada, fazendo caras, dando muxoxos.

De repente, numa noite, enquanto comiam algo, ela perguntou porque minha mãe tinha lhe dado justamente aquela peça para ela ler. "Ora, por que não? É uma peça boa, que por sinal eu tô trabalhando com ela atualmente. E além do mais é uma peça curtiinha, fácil de ler. Queria ver se você gostava." Mas ela estava estranha naquela noite. E começou a falar mais alto, muito nervosa: "Vocês pensam que eu sou como esse cara da história, não é? Pensam que eu sou uma ignorante, pensam que eu sou como um bicho, não é?!" E foi ficando cada vez mais exaltada. Começou a chorar e a gritar que queria ir embora, que ia sumir dali com a filha dela, que ela não era bicho. Foi preciso muita conversa para acalmá-la. Para convencê-la de que aquilo era apenas uma peça, escrita para ser representada num teatro.

Elisa ria; mas eu fiquei com vontade de chorar. Não chorei. Mas tive uma baita crise de asma. Comigo é assim, quando tenho aborrecimento, ou quando prendo o choro, já sei que vai faltar ar. Fazia tempo que eu não precisava de nebulização.

Chamei um taxi, apesar de estar quase sem grana. Cheguei na clínica e vi algumas crianças, todas acompanhadas pelas mães. Quer dizer, só tinha um pai com uma garotinha, o resto era tudo mãe. Lembrei da minha mãe. Das duas, aliás. Elisa nunca me levava para nebulização. Eram sempre minhas mães que iam comigo. De volta ao apartamento, passei a noite em claro, lendo e relendo *Woyzeck*. Todo mundo é meio *Woyzeck*, principalmente quando está longe da mãe, sem grana e com uma baita crise de asma.

Peguei um papel e comecei a rabiscar umas ideias para uma peça teatral. Achava que a história da minha mãe era algo que poderia render um belo texto para teatro. Ou talvez, quem sabe, funcionasse melhor como um roteiro de cinema... Era uma história que precisava ser contada. Lembrei que uma vez um professor de dramaturgia nos disse que não se fazia boa literatura sem sofrimento. Bem, sofrimento não faltava ali. Pensei em colocá-la como uma atriz envolvida com uma montagem de *Woyzeck*, e por meio de suas dúvidas e de suas dificuldades com o texto de Büchner, o público iria aos poucos descobrindo o seu passado... Algo assim, que falasse das dores de viver e das dores de representar. Mas eu nunca tive mesmo dom para escrever. Logo nas primeiras linhas, percebi que tudo soava muito clichê, e que poderia descambar para um dramalhão irremediável. Rasguei o papel.

Três semanas depois, foi a nossa estreia. Estava muito tensa. Não gostava nem um pouco da montagem. Minha relação com o diretor já tinha ido para o espaço. Eu já estava de olho em outro diretor, muito mais interessante, de uma companhia ainda mais importante. O clima estava muito ruim nos bastidores. Eu estava certa de que aquela seria minha última peça com o grupo. Apesar de tudo isso, ou quem sabe até mesmo por causa de tudo isso, acho que foi o meu melhor trabalho como atriz, até hoje. Nunca

representei daquela forma, com tanta força e precisão. A plateia criava um silêncio absolutamente sublime para receber cada uma das minhas falas. Ouvia minha voz se propagando pelo teatro, chegando a cada ouvido, como música. Foi realmente lindo.

No dia seguinte, um dos críticos mais importantes da cidade escreveu que certamente minha mãe se orgulharia daquele meu trabalho. Engraçado, quando eu li aquilo, pensei, por alguns segundos, que ele se referia à minha mãe verdadeira. Aí eu chorei de verdade. Será que ela leria aquele jornal? Provavelmente não.

(Luz cai em resistência, mais do que nas vezes anteriores, chegando quase a um blackout. As outras atrizes se levantam e a abraçam. A 2ª atriz repete, agora como uma prece, o trecho de Woyzeck que citara na passagem anterior.)

3º ATO (a prece)

(Penumbra. Ouve-se, em off, um coro rezando o Santo Anjo do Senhor. Essa prece vai se sobrepondo à fala da 2ª atriz, que ainda murmura o trecho de Woyzeck. As atrizes retornam às cadeiras e se concentram outra vez. Agora, elas se sentam na seguinte ordem: a 3ª senta na cadeira onde antes estava a 1ª, a 2ª onde antes estava a 3ª, e a 1ª onde antes sentava a 2ª. A 1ª se levanta, caminha até o centro, olha para a plateia e fala.)

1ª atriz: Toda noite era um Santo Anjo. Assim ela me botava para dormir. Conversava muito comigo, e depois rezava. Ela rezava toda noite. Nessas horas parecia uma santa, não tinha nada de puta.

Eu não gosto de fazer papel de puta. Mas já tive que fazer, em dois espetáculos. Agora, nessa nova peça que estou ensaiando, fica até difícil dizer se sou puta ou se sou santa. Guilherme vive dizendo: "É o personagem quem conhece você, e não o contrário".

Uma vez perguntei a Elisa se ela não rezava. E se minha mãe também não rezava. Se elas não tinham nenhuma fé. Ela não gostava de falar sobre isso. Mas eu acho que ela rezava. De noite, quando deitava, ficava calada, concentrada, pensando... Parecia estar rezando, mas dizia que não, que somente estava "passando a limpo os acontecimentos do dia". Eu rezo pelo menos um Santo Anjo do Senhor. Li uma entrevista que minha mãe deu para uma revista portuguesa, pouco antes de morrer, em que ela dizia que o teatro era a religião dela. "No ritual do teatro eu satisfaço minha curiosidade pelo divino". Seria apenas uma frase de efeito? Mamãe era ótima nessas declarações.

Ultimamente, tenho rezado mais. Rezo no teatro e rezo aqui, sozinha, nesse apartamento. Nunca pensei que um papel pudesse me abalar tanto. Aliás, não é só o papel, é toda a proposta dessa peça. Guilherme é um encenador absolutamente genial, e isso não se discute. Mas esse espetáculo, para mim, é um retorno a um tipo de teatro que já morreu. Um teatro que foi moda dez, quinze anos atrás. Um tipo de teatro que, por

sinal, minha mãe ajudou a matar. Ou que talvez tenha morrido um pouco junto com ela. Sei que ele me chamou justamente por conta disso. Quer dizer, ele nunca me disse isso. Mas está claro para mim.

Como ele é cruel com os atores! Ele mostra a toda hora que você não tem a menor importância; que você não é ninguém; e que não tem condição nenhuma de entrar no raciocínio dele. Os ensaios estão ficando pesados demais. Saímos devastadas. Mas a beleza que ele extrai dessas nossas dores termina nos seduzindo e fazendo com que a gente volte no dia seguinte e se submeta à sua arrogância.

Faz mais de um mês que ele trabalha comigo numa determinada cena. Eu não quero dizer que não posso, que não consigo, fazer o que ele quer. Mas é uma violação para o meu corpo e para a minha alma. Ainda mais dentro de uma capela. Eu não sou religiosa, quer dizer, não sou ligada a nenhuma religião, mas aquele lugar mexe comigo, impõe respeito. Não posso... Lógico que a asma voltou com toda a força. Esta semana nebulizei duas vezes. O pior é que realmente não posso abandonar esse grupo. É uma produção rica, com cachês excelentes. Há mais de dez anos ele não montava nada aqui no Brasil. É o evento teatral do ano. Quantas atrizes desejariam estar no meu lugar..?

Alana, a colega com quem eu contracenou, também está arrasada. Ela não sabe disto, mas inicialmente Guilherme queria que eu fizesse a parte dela na cena. Não aceitei mesmo: bati o pé, fui muito firme. Seria ainda muito mais degradante. Disse que, no máximo, já indo contra todos os meus princípios humanos, aceitaria ser a outra na cena. Ele ainda insistiu; mas terminou trocando, deixando o pior para a coitada da Alana. Lógico que o sobrenome de minha mãe deve ter pesado nessa hora. Sei que ele não quer me perder.

Alana é mais jovem do que eu e seu pavor é pensar que seus pais podem resolver vir assistir à peça. Ela me disse que eles raramente vêm. Bem, pelo menos esse medo eu não preciso ter. Não tenho parentes para testemunhar minha “humilhação em nome da arte”. Se bem que, às vezes, quando estou em cena, principalmente agora depois do sucesso do *Woyzeck*, eu fico pensando: será que ali na plateia, em meio àquelas caras, não estaria sentada minha mãe? Se ela já saiu da prisão, não seria tão improvável que tivesse curiosidade de ver a filha atuando. Era só comprar o ingresso, sentar ali, no escuro do teatro, em meio àqueles estranhos, e ficar me assistindo. Não precisava nem vir falar comigo. Dificilmente eu a reconheceria mesmo.

Tenho certeza de que Guilherme sabe de toda a história da minha mãe. E por isso mesmo, me coloca numa situação como essa. Se pelo menos falasse sobre isso abertamente; ou se me pagasse dez anos de psicanálise... Ou se pelo menos me convidasse para co-dirigir uma de suas próximas montagens...

(Santo anjo do Senhor, meu zeloso guardador, se a ti me confiou a piedade divina...) Ontem, era umas cinco da matina, eu acordei assustada, sem ar. Tive um pesadelo. Era a noite da estreia, e a capela estava lotada. Porém, mal a peça começava, Alana virava-se para mim, lívida, e dizia: "Todas essas pessoas aí são meus pais e minhas mães". Dizia isso e caía numa tremenda crise de choro, quase uma convulsão. Eu a carregava até os bastidores e a colocava num colchonete... e ficava do seu lado tentando acalmá-la: "Alana, é uma plateia normal, como outra qualquer." Mas ela não

parava de chorar. Chegava minha hora de voltar à cena. Quando eu olhava de novo para a plateia, via lá no fundo, no último banco, uma senhora de óculos escuros. Com um lenço, num gesto de falsa elegância, ela enxugava as lágrimas que caíam por detrás das enormes lentes dos óculos. Mas não eram lágrimas de tristeza: ela parecia estar se contendo, como se tivesse tentando esconder um ataque de risos. Eram lágrimas de riso. Lembro daqueles óculos. Eram da minha mãe, da verdadeira não, da do teatro. Mas não era ela quem estava ali, era a outra. O cabelo era muito escuro para ser a minha mãe do teatro. Tinha certeza de que era a minha mãe verdadeira que estava ali.

Começava, então, a me faltar ar em cena. Minha voz falhava, estava sem fôlego. Pelas minhas mãos geladas escorriam litros de suor. Saio de cena, e encontro Alana ainda sentada no tal colchonete. Quando olho para ela, vejo que tinha sangue escorrendo do seu nariz. Deito-a no meu colo e inclino sua cabeça para baixo, para estancar o sangue. Estava chegando a hora da nossa cena. Aquela cena, a mais escabrosa. E ela me dizia que não teria coragem de voltar ao palco. Guilherme assistia a tudo, compenetrado, em pé, diante de nós. E, com aquela cara de nazista, nos dizia em bom português: "O palco todo é imundo", em vez de "O mundo todo é um palco", como costumava fazer, ridicularizando chavões shakespearianos! Nessa hora, eu começava a sussurrar no ouvido de Alana: "Santo anjo do Senhor, meu zeloso guardador, se a ti me confiou a piedade divina.. etc." Ela parava de soluçar, olhava para mim e me pedia: "Vamos trocar os papéis nessa cena, por favor, você faria isso por mim? Meus pais não aguentariam me ver fazendo aquilo". Eu gelava... Pensava na minha mãe... (quer dizer, nas duas) Pensava em Guilherme e em todos os diretores que eu já tinha tido.

Entrávamos no palco, as duas, rezando um Santo anjo do Senhor. Não dizíamos o texto, mas fazíamos o que tínhamos de fazer. Eu no lugar dela. E ela no meu lugar. Ao final, éramos vaiadas impiedosamente. Saíamos correndo para os bastidores, abraçadas. Um dos nossos colegas entrava em cena e era atingido por um tiro disparado da plateia.

Acordei. E fui direto para a nebulização. Não consegui dormir mais naquele dia. À noite, assim que cheguei no ensaio, dei um longo abraço em Alana. Ela ficou meio sem jeito, porque eu não sou uma pessoa que costuma manifestar afetividades. Não sei... Sentia-me um pouco responsável por ela. Pensei: "Se ali, naquela hora, ela tivesse me pedido para trocar os papéis, eu acho que não teria conseguido negar". Ainda bem que ela não pediu.

(Luz cai em resistência. Novamente, em off, um coro rezando um Santo Anjo do Senhor. A primeira atriz deixa o espaço cênico e se senta na plateia, em meio aos espectadores, de preferência na primeira fila, onde ficará até o final da peça. Sua cadeira permanece em cena, vazia. Ouve-se, sobrepondo-se ao coro, um choro de recém-nascido. A luz volta a iluminar o centro do palco. A 2ª atriz se levanta, vai ao foco de luz, olha para a plateia e fala.)

2ª atriz: Eu não sei muitas rezas. Minha tia ensinou o Salve Rainha, mas eu não decorei inteiro. Sei o Pai Nosso e a Ave Maria, completos; e o Santo Anjo, que todo mundo

sabe. No dia do tiro, logo quando acordei, eu rezei tudo que sabia, várias vezes. Eu tava pressentindo coisa ruim.

Na cadeia, às vezes eu ia orar com as crentes, o que é meio diferente. Para elas, não tem mulher santa. Não tem reza pra mulher não. Tudo é o filho e o pai, Jesus e Deus. Da mãe, nem se ouve falar. De noite, quando eu tava só, eu rezava muito para minhas santas. A espanhola gostava de macumba. Eu não. Só rezava as preces que me tia me ensinou. E tinha muita fé. Tinha não, tenho. E sempre terei.

As crentes ficaram putas da vida quando eu botei minha voz na peça. Elas tinham implicância com o teatro. Para elas, era coisa do demônio. Elas queriam é que eu rasgasse os meus versos de Lorca, que eu não repetisse mais aquelas frases. Eu disse que não tinha nada a ver. Que aquilo era bonito e que me fazia bem. Elas diziam que, invés de tá dizendo aquilo em espanhol, era pra eu tá louvando ao Senhor. Para mim, aqueles versos também louvavam a Deus. Que Deus não gostaria daquela poesia? Era mais fácil o demônio não gostar. Eu dizia: "Isso é credence de vocês, não tem nada a ver!".

Uma vez eu falei pras crentes: "Pois fiquem sabendo que o teatro me fez muito bem na vida". Elas pensaram que eu tava falando só da história da gravação; mas eu tava pensando em tudo, desde a primeira peça na escola, até o nascimento da minha filha – que foi a coisa mais importante que eu já fiz. E se não fosse o teatro, ela dificilmente teria se salvado, mesmo com todas as promessas que fiz.

As crentes também não acreditavam em promessa. Eu acho que tem promessa boa e que tem promessa ruim. Deixei de beber e de fumar por causa de promessa. Olha aí, não foi bom? Só não fiz promessa de castidade. Porque isso é meu ganha-pão. E eu gosto. Até hoje eu gosto. Já tive amiga que dizia que não gostava, que fazia por dever. Mas eu não, eu gosto. Mas gosto de fazer por dinheiro. Mesmo quando é com namorado, eu gosto de pedir alguma coisa em troca. De graça, sei lá, não tem o mesmo empenho... E quando homem não quer lhe dar nada em troca, pode ter certeza que coisa boa não vem pela frente, é melhor se livrar logo do cara.

Com o Bené, foi assim. Eu devia ter dispensado ele logo no começo. Hoje eu vejo que ele só queria me sugar. Não lembro de um presente que ele tenha me dado. No dia do tiro, na hora da confusão, ele me deixou lá e correu. Ainda levou minha bolsa, com o dinheiro que era meu, que eu vinha juntando há tempo. Depois, quando pegaram ele, cadê o dinheiro? Ele jura que sumiu na delegacia. Eu duvido. Deve ter dado pra mulher. Também, eu já tinha sumido com um relógio dele. Comigo é assim: não deu por bem, eu tiro. Tiro mesmo, sem pena. Tem que pagar de algum jeito. Tem homem rico que não quer ajudar com nada. Na maioria das vezes a gente tira e eles nem percebem! Também tem que saber tirar, né? Não pode querer depenar o cara de uma só vez.

Mas o Bené tirou muito mais de mim do que eu tirei dele. Além do dinheiro, por causa dele eu terminei perdendo minha filha. E fiquei todo esse tempo de molho. Ele era de família boa, família de crente. Conheci as irmãs dele. Uma delas de vez em quando ia me visitar na cadeia. Mas ele não prestava. Sempre quis me afastar da menina. Dizia que queria viver comigo; mas não queria saber da menina. Ele me chamava de burra:

"Deixa essa menina aí com essas duas grã-finas. Não tá vendo que é o melhor pra ela?!". Eu dizia que ia com ele se levasse a menina junto também.

Ele tava precisando ficar uns tempos fora, precisava sumir por uns meses. A ideia de levar o dinheiro delas foi dele. Eu não achava certo aquilo. Realmente, não gostava mais delas; mas não achava certo roubar de quem tava me dando casa e comida. Mas ele disse que só ia com muito dinheiro. Dizia que a menina ia passar necessidade se a gente não levasse uma grana boa. E isso era verdade. Eu precisava de dinheiro pra começar algo em algum lugar. Algo que pudesse garantir um futuro melhor pra ela. Eu terminei pensando assim: se elas ficassem com a menina, quanto é que elas iam ter que gastar? O que eu ia levar não era nada, comparado com isso. Eu ia deixar uma carta explicando tudo, mas ele disse que era burrice, que era melhor sumir de vez, calada.

Eu sabia que ela tinha recebido uma bolada para a fazer uma peça nova. No dia que ela foi receber o dinheiro do patrocinador, eu tinha ido com ela, e com a menina. Ela abriu uma conta só pra esse dinheiro. Era muita grana... Ela vivia se queixando que não conseguia mais decorar as senhas dos bancos. Nesse dia, quando chegamos em casa, vi que ela tirou um papel de dentro do bolso de um casacão antigo que ficava lá no fundo do guarda-roupa e anotou a nova senha. Ela deixou o cartão daquele banco lá, junto com o papel das senhas.

Pensei: "o que é mais importante: um futuro pra minha filha, ou mais uma peça de teatro pra emocionar um bando de gente rica que já tem tudo na vida?" Além do mais, ela tava ficando tão famosa que já não tava mais tão difícil conseguir patrocínio – isso ela mesma vivia dizendo. Assim, eu não tava tirando delas propriamente dizendo. Era um dinheiro extra.

Bené aprovou a ideia.

Eu acho que a gota d'água pro meu abuso com elas, foi quando ela deu uma entrevista e falou que era mãe da minha filha. Ainda saiu abraçada com a menina na foto. Nem mencionou meu nome. Eu sabia que ela chamava a menina de filha. Mas, naquele dia da reportagem, vi que eu não existia mais ali. Que ela tava me tirando de cena, que eu era apenas a babá da minha própria filha. Teve uma vez que uma idiota do 19º andar disse: "Meu Deus, tu cuida tanto dessa menina que ela já tá ficando a tua cara!". Fiquei calada. Tinha vergonha de explicar tudo. Deixava pra lá, mas via que tinha que sair dali com a minha filha, enquanto ela ainda era minha.

Mas deu tudo errado. Elas nunca chegavam em casa antes das 11. Naquela noite eu tinha combinado com o Bené pra ele apanhar a gente por volta das 9. Ele tinha um carro bom, que dava pra levar a gente pra bem longe. Só que ele atrasou demais. Quando chegou, já era quase 11. A menina tava dormindo. As malas já estavam prontas desde o dia anterior. Já tinha pego o cartão do banco e já tinha copiado a senha. Mas aí, ele inventou que a gente devia levar as outras senhas também, e que a gente devia pegar outros cartões, ou talões de cheque, porque aquela conta podia estar bloqueada pra saque. Terminei concordando com ele. Voltei ao quarto delas. Tirei as roupas do armário pra pegar o tal casacão. Quando vi, ele tava roubando as coisas delas, relógios, colares, tudo que tinha por ali. Eu disse que não queria que ele fizesse aquilo, que a gente não tinha combinado desse jeito. E ele disse pra eu calar a boca e agir rápido. Foi

bem aí que ela entrou no quarto. E já entrou gritando: "Que história é essa? Vou chamar a polícia!" Ele virou-se e tirou um revólver da cintura. Não sabia nem que ele tava armado. Eu pulei em cima dele e me agarrei no revólver. Ela também se agarrou na mão dele. E foi uma gritaria, uma confusão. Até que o revólver disparou. Ela nem gritou. Pegou bem no pescoço dela. Foi horrível, uma sangueira enorme.

Ele pegou o que pôde e saiu correndo, nem olhou mais pra mim. Ouvi o choro da menina, lá na sala. Fui correndo até ela. Quando abracei ela, chorando também, a Elisa apareceu, vindo da cozinha. Engraçado que a Elisa nem desconfiou de mim. Mandou eu mesma chamar a polícia. E eu chamei. Ela pensava que tinha sido um ladrão. Ela ligava para o pronto-socorro, pedindo uma ambulância. A polícia chegou primeiro e levou o corpo. Eles disseram que ela já tava morta. A Elisa não fez escândalo. Mandou eu ir pro quarto com a menina. Quando eu cheguei no quarto, e coloquei ela na cama, percebi que ela tava rezando o Santo Anjo bem baixinho, só pra ela mesma. Aí é que eu botei pra chorar. Me abracei com ela e rezamos juntas.

Logo depois, os policiais mandaram me chamar, e eu contei tudo como tinha sido. Eles me algemaram na mesma hora. Elisa queria ir comigo à delegacia. Ela disse que sabia que não tinha sido culpa minha e que ia me ajudar. Eu pedi a ela que ficasse com a minha filha. Que cuidasse dela. Ela disse que eu não me preocupasse que faria tudo pela menina. Durante o processo, a Elisa sempre ia me ver, mas só levou a menina umas duas vezes. Ela não entendia bem porquê eu tava ali. Ficava calada o tempo todo. A Elisa me disse que eu tinha que assinar uns papéis para que ela pudesse ficar com a menina, se não eles iam querer levar ela pra um abrigo. Eu disse que confiava nela totalmente. Disse mais, disse que queria que ela criasse a menina como se fosse filha dela. Assinei tudo. Depois do julgamento, Elisa só me viu uma única vez. E não trouxe mais a menina. Na cadeia, principalmente nos primeiros anos, quando eu me desesperava, dava vontade de pedir a guarda de volta. Tinham me dito que eu tinha todo o direito. Mas o medo de prejudicar ainda mais a vida da menina não me deixava tomar essa decisão. Foi melhor assim. Deus escreve certo por linha torta. Acho que isso tudo já estava escrito.

(Luz cai em resistência. Novamente, em off, um coro rezando o Santo Anjo do Senhor e, sobrepondo-se ao coro, um choro de recém-nascido. A 2ª atriz deixa o espaço cênico e se senta na plateia, em meio aos espectadores, de preferência na primeira fila, mas não tão próxima à 1ª atriz. Ela também permanecerá aí até o final da peça. Sua cadeira fica em cena, vazia. Ouve-se um tiro. A luz volta a iluminar o centro do palco. A 3ª atriz se levanta, vai ao foco de luz, olha para a plateia e fala.)

3ª atriz: No instante de agonia, entre o perfurar da bala e a falta de oxigênio no cérebro, eu tentei me lembrar de todas as minhas preces. É... eu também rezava. Mas não essas rezas comuns, que estão escritas nos livros de catecismo. Gostava de escrever minhas próprias preces. De madrugada, quando eu não conseguia dormir, escrevia longas orações para eu mesma rezar – acho que escrevê-las já era o ato próprio de rezar. Havia algo de penitência e havia também algo de criação divina, tudo junto. Para os outros,

aqueles escritos não pareciam propriamente orações; pareciam mais solilóquios de alguma peça que ainda não tinha sido escrita. Nos ensaios, eu adorava pedir aos meus atores para que eles recitassem as minhas preces, só para ver como elas ficavam diferentes em outras vozes. Apareciam novos significados, novas intenções. Geralmente eu escrevia essas preces e depois as rasgava. Eu acho que rasguei todas elas. Uma ou outra, porém, talvez eu ainda fosse capaz de me lembrar, mesmo no desespero daquela hora.

Como os religiosos, os diretores de teatro conhecem de perto a força da palavra escrita. Uma fala grafada há séculos de repente é soprada pelo fôlego de um ator, sai do papel, e se transforma em realidade. E ao ouvir aquela fala, cada espectador terá que acomodá-la dentro do imenso livro que vem sendo escrito pelos seus ouvidos desde o dia em que nasceu. É literatura e é vida: é o teatro. Nos ensaios, eu costumava dizer: "Se isso aqui fosse uma peça, e se estas frases que eu estou pronunciando tivessem sido escritas por outra pessoa, agora, aqui, elas passariam a ser minhas e de quem me escuta, virando uma realidade indiscutível. Uma realidade nascida do teatro, filha do teatro."

Esse tipo de preleção sobre a força do texto teatral servia para alertar os meus atores sobre a complexidade do ato de representar. Um tanto exagerado talvez, mas quase sempre esse sermão dava resultado: eles passavam a levar tudo muito mais a sério. Cada gesto, cada olhar, cada respiração e cada sílaba pronunciada ganhava mais gravidade. E isso era bom para o tipo de espetáculo que eu montava. Pena que eu não pudesse dizer isso também para o público, antes de cada apresentação!

Nos últimos anos, quase todas as minhas preces eram sobre a minha filha, a menina do choro fraquinho. E sobre a mãe dela também. Na hora do tiro, eu tive pensamentos confusos sobre aquelas orações. Por um lado, eu me sentia aliviada por tê-las rasgado: num último devaneio, temi que algum encenador – talvez a própria Elisa – resolvesse transformar as minhas orações em um espetáculo teatral. Por outro, desejei que a menina pudesse ter lido tudo que escrevi sobre ela. Aquelas preces talvez fosse o melhor testemunho de minhas dúvidas, de minha angústia, e também, claro, do meu amor por ela. Mas eu rasguei tudo. Não deixei nada por escrito. (O que resta, ao final das contas, do trabalho de um diretor de teatro?) Na agonia daquele momento, essa certeza do efêmero me trazia, ao mesmo tempo, frustração e conforto.

Tinha sido um dia longo, cansativo, e muito pouco produtivo. Resolvi então acabar o ensaio mais cedo, e fomos direto para casa. No caminho, não trocamos uma palavra sequer. Elisa foi quem melhor me conheceu na vida. Se eu soubesse o que iria acontecer... Não, talvez aquele silêncio no carro tenha sido mesmo a melhor despedida que poderíamos ter tido. (Como diretora, acho que eu nunca soube compreender bem a importância do silêncio em cena. Elisa amava o silêncio.)

Logo que entrei no apartamento, ouvi um barulho esquisito, uma voz de homem, vindo lá do nosso quarto. Também achei estranho a menina estar dormindo no sofá, vestida com roupa de sair. Pensei que a mãe dela estivesse transando com o boçal do seu namorado lá na nossa cama. Coloquei minhas coisas no chão, me abaixei e beijei a testa da menina. Ouvi mais barulho. Apressei-me até o quarto. Da porta, só dava para ver o cara, o tal do Bené, "limpando" as gavetas da nossa cômoda. Ouvi quando ela

reclamou por ele estar roubando nossas coisas. Recuei um pouco no corredor. Ainda pensei em esperar por Elisa. Lógico que essa teria sido a melhor opção. Mas nessas horas a gente nunca escolhe a melhor opção. Resolvi, então, assustá-los, gritando. E o resultado foi o que foi.

Minha relação com ela estava péssima há um bom tempo. Ela já era um estorvo naquele apartamento; e ela sabia disso. Mas, o que podíamos fazer? A menina era nossa maior alegria na vida. E eu também tinha muita pena daquela mulher. Uma noite, perdi o sono só por causa de uma besteira que ela nos contou, assim, da forma mais espontânea possível. Estávamos nós três na cozinha – a menina já tinha ido dormir –, tomávamos iogurte com granola, quando ela veio nos dizer que durante a gravidez tinha visto uma médica falar na televisão que era importante a gestante tomar muito derivado de leite, para que o bebê pudesse se formar com saúde. Como ela não tinha dinheiro para comprar "esses luxos", disse que ia ao supermercado, toda tarde, somente para tomar o iogurte que era oferecido de graça, como degustação. "Eu era uma ótima 'atriz': pegava uma cesta de compras, colocava algumas coisas lá dentro e ficava andando pelos corredores, fingindo que fazia compras. Tomava meus iogurtes, e depois largava 'minhas compras' em algum lugar e me mandava". Ela disse que todas as mocinhas que serviam as amostras de iogurte já a conheciam. Tinha umas que, comovidas pela gravidez, enchiam vários copos para ela; já outras fechavam a cara e diziam duramente que cada cliente só tinha direito a um pequeno gole. Quando ela já estava muito visada, o jeito era trocar de supermercado.

Mal consegui terminar minha granola. Ela contou isso tudo rindo, entre uma colherada e outra, dizendo que se não fossem os litros de iogurte que tomara de graça, provavelmente a menina não teria resistido ao nascimento pré-maturo. Ela ria daquilo; mas para mim, era tudo muito cruel. Acho que preferia nunca ter escutado aquela história. Quis pensar que ela poderia estar inventando aquela conversa. Podia ser tudo invenção. Desejei que fosse mentira – afinal, de vez em quando, sem motivo aparente, ela vinha mesmo com umas histórias bem sem pé nem cabeça. Mas não me parecia ser inventado. Bem, se era mentira, foi contada de uma forma muito convincente. Dentro de mim, virou verdade.

O normal seria eu ter colocado aquela situação, aquela história do iogurte, em alguma das minhas peças – como eu sempre fazia com as coisas que realmente me tocavam. Mas eu não consegui; aliás, nem tentei. Talvez por pena dela – acho que ela não aguentaria ver aquilo encenado. Ou talvez aquilo fosse uma dessas coisas que ninguém consegue levar ao palco com a mesma força que elas têm na vida real.

Vi pela reação de Elisa, que aquela conversa sobre o iogurte não a tinha sensibilizado em nada. Ela até riu também um pouco, junto com a outra. E eu... meu Deus, e eu... quantas passagens da minha vida, algumas das mais banais... e devastadoras...

Lembrei de tudo isso pouco antes do final.

E cheguei, então, à minha última cena, à cena do tiro: uma dessas cenas que parecem não caber em nenhum palco, de nenhum teatro. Ainda que eu morresse de verdade, sob a luz dos refletores, o público não sentiria o calor da bala perfurando meu

pescoço, nem o gosto do sangue entupindo os meus pulmões. Decerto pensariam que eu estava viva; diriam que era tudo truque.

Sabe aquelas peças de teatro que só começam a nos interessar depois que chegam ao final? E quando o pano cai a gente fica ali, sentado, por alguns instantes, sem saber se aplaude ou não. Acho que senti algo parecido quando levei aquele tiro.

(Caminha em direção à plateia. Diz as próximas falas enquanto se aproxima dos espectadores)

Fui buscar as minhas preces perdidas na memória. Pensei em Elisa, pensei na menina e na mãe dela. Em segundos, acho que ainda tentei "encenar" suas vidas, projetando-as para até 15 ou 20 anos depois. Mas eu não tinha mais forças...

(Acedem-se as luzes da plateia)

Chegava ao fim a representação. Sim, foi como na hora em que as luzes do teatro se acendem e o elenco vem para o agradecimento... E a realidade do mundo vai reassumindo o controle de tudo...

(As duas outras atrizes se levantam e caminham ao seu encontro. Ouve-se a música do início, em BG)

E, de repente, a gente vê que todos aqueles personagens já desapareceram; que eles já se diluíram em meio ao público. E que irão acompanhar cada um daqueles espectadores, em seus caminhos de volta para casa. E que poderão, quem sabe, reaparecer, aqui e ali, quando menos a gente esperar, num supermercado, numa boate, numa penitenciária, numa maternidade, numa clínica de emergência para asmáticos... ou até mesmo, quem sabe, novamente num teatro.

(Música sobe. As atrizes agradecem.)

FIM

Anexo B - Thy name

Thy name

(elogio em um ato)

(Cenário recriando minimamente o gabinete do escritor homenageado. Luz em foco sobre uma velha máquina de escrever. O público entra. Ouve-se uma música que, de alguma forma, evoca o universo do escritor. Depois de alguns minutos, entra o ator, interpretando o papel do filho do escritor, que é, na fábula desta peça, um ator já de certa idade (perto dos 60 anos). Ele está ali, pronto para iniciar um espetáculo-tributo ao seu pai. Ele veste “velhas roupas do pai”, paletó, suspensórios, chapéu e óculos. Ele caminha, com certo pesar, visivelmente interpretando o “caminhar do seu pai”. Olha para os móveis e para os livros, como se reconhecesse seu local de trabalho. Senta-se à máquina de escrever, coloca papel na máquina e começa a datilografar algumas palavras. Para, acende um cigarro. Pensa. A música vai desaparecendo aos poucos. Apaga o cigarro. Retira a folha de papel que estava na máquina, junta-a às outras que repousavam sobre a escrivaninha, levanta-se com os papéis na mão, olha para a platéia, e começa a falar, com voz embargada)

Boa noite, obrigado por terem vindo. A ideia, hoje, como vocês sabem, é fazer uma homenagem ao meu pai, dentro desta semana toda dedicada à memória dele. (dirigindo-se à cabine de luz) Dá pra colocar uma pouquinho mais de luz no palco, por favor, só por enquanto. (de novo, à platéia) Vocês já viram que estou muito emocionado e não sei se vou conseguir fazer direito o espetáculo que ensaiei. Acho que vou, mas preciso de um tempinho... Me convidaram pra ler pra vocês, quer dizer, pra interpretar, como ator, trechos de romances, de peças e de crônicas escritas por meu pai. Eu sou muito grato a Antonio, que teve paciência em me dirigir nessa apresentação – não diria que chega a ser um espetáculo –, e a Luís, que vem há tantos anos estudando a obra do meu pai, e que conseguiu dar unidade a essa colagem de trechos escritos em épocas tão diferentes, criando um texto que me tocou muito. (pausa, respira fundo) Mas, antes de qualquer coisa, eu decidi aproveitar o momento, aqui, para fazer eu mesmo uma homenagem a meu pai. Nos últimos anos, com a idade avançando, venho sentindo mais necessidade de falar sobre ele. Vou ler pra vocês, agora, uma das últimas cartas que ele escreveu pra mim, já perto de ir para o hospital pela última vez – depois dessa, ainda teve outra, mas bem menor. Essa é a mais bonita, a mais significativa. Acho que não mostrei essa carta pra ninguém, nem pra minha mãe, nem pra minhas irmãs – eu até já falei a respeito com elas, mas nunca mostrei nada pra ninguém. *(olhando para os bastidores)* Essa carta, Luís, nem você conhece. Nem Leda, que cuida tão bem da obra de meu pai. Quer dizer, talvez Leda se lembre de quando ele escreveu... Eu estava no Rio nessa época, ainda tentando viver só de teatro. Na carta, vocês vão ver, ele fala de muitas coisas, de religião, de arte, um pouco de política... Ele fala da vida. É um pai

preocupado com o filho – como todo pai. Mas é um pensador, um artista maduro, um homem de teatro e de literatura, refletindo sobre sua função neste mundo. (coloca os papéis de volta sobre a escrivinha, e retira um velho envelope do bolso) Aqui (aponta para o envelope), ele me diz coisas que, ao vivo, já não dizia – ou que nunca disse. Ele está muito próximo de mim nessa carta. Na vida real, quer dizer, a gente já não tinha muita facilidade pra conversar. Guardei por tanto tempo minha correspondência com ele, mas acho que tá na hora de começar a mostrá-la. Aí vai... (Nervosamente, retira as folhas – amareladas pelo tempo – de dentro do envelope, senta-se, e começa a leitura)

Recife, 29 de abril de 1976

Meu filho,

Sinto que o coração tá mesmo nas últimas. Estou tranquilo, mais tranquilo do que imaginava. Tranquilamente reconhecendo que, como todo homem, vou deixar quase tudo inacabado; tranquilamente aceitando meus erros, arrependendo-me de muitos deles, e orgulhando-me de outros tantos. Será que minha guerra acabou? Acho que não. Minhas conversas com Padre Marcelo – conversas às vezes muito duras – organizam minha história e fortalecem meu espírito. É um grande amigo, é um grande homem. Que Deus o mantenha perto de vocês. Ele poderia fazer muito bem a sua mãe... mas sei que ela encontrará abrigo na religião dela. E vocês, eu sei, encontrarão, aos poucos, por seus próprios caminhos, o sentido de Deus – como eu o fui encontrando, tardiamente, nos últimos dez ou quinze anos.

Tem gente que acha difícil dizer o Pai Nosso – eu mesmo já achei –, sobretudo por causa do “seja feita a vossa vontade”; hoje eu digo isso com certa serenidade: “seja feita a vossa vontade”. Isso agora não me assusta tanto. Também não me parece mais tão difícil dizer: “perdoais as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido”. Já com o “não nos deixeis cair em tentação”, você sabe, eu sempre tive maiores dificuldades. Nessa hora, uma Ave Maria, ou várias, com muitos “rogai por nós” é o santo remédio. Salve a Compadecida!

(*à platéia, o ator comenta*) Tem uma cena, que Antonio bateu muito comigo, e que foi difícil pra mim, em que digo um trecho de uma crônica de meu pai como se estivesse rezando. Fiquei pensando: meu Deus, como é que meu pai rezava – não me lembro... Terminei fazendo assim, meio o óbvio (ator se ajoelha diante da máquina de escrever, de costas para plateia), como se a reza dele fosse sua arte, seus livros e suas peças. Antonio gostou, mas pra mim...ainda não sei. Bem, vocês vão ver. Talvez com vocês aqui a coisa fique melhor. Tem uma iluminação bonita, também, assim em contra-luz ... (*volta a ler a carta*).

Por falar nisso, meu filho, como vai o teatro? Quem são essas pessoas do seu novo grupo? Não conheço esse diretor, é jovem? O que pretendem fazer? Você sabe que eu sempre quis viver do teatro – e, de certa forma, vivi, aos trancos e barrancos. Vocês

querem ganhar dinheiro ou querem fazer arte? Dificilmente essas duas coisas andam juntas, sobretudo no teatro. Comigo, pelo menos, sempre foi ou uma coisa ou outra. Espero que vocês tenham mais sorte. Já desejei, muitas vezes, que você se interessasse por outra profissão. Bem que podia ser um jornalista, um médico – quem sabe um cardiologista! Advogado não – esse erro eu mesmo cometi. Mas esses pensamentos não estão mais comigo: sei que a angústia de viver não é menor entre médicos ou jornalistas, nem tampouco entre advogados, com seus gordos honorários. O teatro, apesar de tudo, ainda é um lugar privilegiado para se enfrentar a vida. Já me senti responsável – ou culpado – por essa sua escolha. Mas entendo, quando o vejo representar, que o seu lugar é no palco. É lá que você se sente feliz.

(à platéia, o ator comenta, bem-humorado) Não sei se com isso ele quis dizer que eu prestava como ator. Acho que sim. Talvez esse tenha sido o único elogio que recebi dele. “É lá que você se sente feliz”. Nos espetáculos que fiz com ele como diretor, não parecia muito reconhecer essa minha felicidade: “De novo”, era só o que dizia nos ensaios: (imitando o pai/diretor, nos ensaios): “De novo”, “Paciência, de novo”, “Mais uma vez, de outro jeito agora”, “Tenta outro andar”, “Diga o texto sem cantar”, ...

(volta a ler a carta, agora, sem perceber, imitando o pai) Eu também já fui muito feliz representando. Dirigir era uma necessidade – talvez mais intelectual do que artística; atuar era uma alegria inconsequente. Escrever é, cada vez mais, uma compulsão. Mas, em tudo isso, sempre houve muito prazer. *(percebe que estava imitando o jeito de falar do pai e, meio envergonhado, diz à platéia)* Opa, nem comecei a peça e já tô interpretando papai... pera aí, agora não...

(volta a ler a carta) O que vocês pretendem montar? Estão trabalhando com algum autor? Ou também estão nessa história de criação coletiva? Será que isso funciona? Agora tudo é criação coletiva – ou então “colagem”; parece que ninguém mais quer montar uma peça de teatro pra valer. Você sabe o que penso: teatro sempre foi e será, essencialmente, criação coletiva. Mas tem que haver espaço para a expressão individual, para a introspecção do autor, para o diretor, para o cenógrafo, para o ator – depois tudo se mistura, no grupo, durante os ensaios. E finalmente com o público, a cada noite. O autor de teatro não vai morrer nunca.

Ano passado, no Concurso de Peças do SNT, tive a alegria de premiar Rasga coração, último trabalho de Vianinha – um cara que nasceu com o dom de escrever para teatro. Dramaturgia é assim, demorei para aprender: ou é difícil, se o cara tiver talento, ou é impossível – talvez meu caso.

Acho que ninguém da comissão julgadora desconfiava de que era ele, Vianinha, o autor da peça; quando abrimos os envelopes, tomamos um susto. Teve gente que chorou.

(à platéia, o ator comenta) Acho que ele chorou também...

O cara morreu sem ver sua melhor obra ser premiada – aquilo foi demais; quase que eu vou-me embora também, com esse meu coraçãozinho capenga...

A censura, com sua usual ‘competência’, já começou a destroçar a peça – parece até que vão proibi-la integralmente! Mas é uma obra muito importante para o momento do País – mais cedo ou mais tarde vai ter que sair das gavetas podres desta ditadura. É uma peça brasileiríssima, mesmo tendo uma forma, uma estrutura, nada diferente da dramaturgia que se pratica em Londres ou em Paris.

Nunca tive a preocupação de fazer um “romance brasileiro”, muito menos “um romance nordestino” – mas no teatro não pude me livrar dessa profissão de fé.

Bem, assim que puder, vou enviar uma cópia de Rasga coração pra você. Quero muito que você conheça esse texto. É história de pai e filho. Entre eles, entre essas duas gerações, a política nacional ao longo do século XX. Política à parte, o que fica são as eternas dificuldades do relacionamento em família. O mote são as diferenças ideológicas; mas poderia também ser a arte, o sexo ou a religião – qualquer coisa realmente importante para o ser humano, de qualquer época. Na verdade, acho que a peça de Vianinha ganharia ainda mais força se não estivesse tão vinculada à realidade do Brasil. Falta um pouco mais de delírio. Mas é dramaturgia pra valer. Muitos vão dizer que a peça é “datada”, “careta”, “verborrágica”, “textocêntrica”... Mas isso é burrice. Esse povo da “expressão corporal”, do “happening”, sinceramente, ainda não disse ao que veio. Não entrem nessa, por favor!

(à platéia, o ator comenta) Na época, fiquei louco pra conhecer o Rasga coração, mas ele não teve tempo de me mandar. Só uns dois anos depois, um amigo me emprestou o texto, ainda numa versão datilografada. Li, e chorei pra burro; mas nunca pude encená-la. E agora já tô velho demais, até pro papel do pai... só dava pra fazer o papel do avô!

Vianinha tá falando sobre política, sim, e de modo brilhante, que vai gerar polêmica, à esquerda e à direita. Mas o texto é, também, uma espécie de carta ao pai, dizendo coisas complicadas, que filho não consegue dizer a pai – e que nem pai consegue dizer a filho. E o pai dele, nosso velho ‘Vianão’, tinha morrido há pouco tempo...

Sei que Vianinha já era pai, quando morreu; isso certamente foi decisivo para a sua compreensão do problema...

(à platéia, o ator comenta) Não sei se precisa ser pai pra compreender esse problema. Todo mundo é filho, acho que isso basta.

Uma parte da peça me acertou em cheio, e não sai de minha cabeça: é quando o velho Maguari, o pai, se pergunta: “Será que ter experiência é só uma maneira de deixar de perceber a vida?” – algo assim. Seria a “experiência” um inevitável acúmulo de fracassos?

O teatro é pródigo na educação para o fracasso. Enfrentei fracassos terríveis nos palcos, não somente de bilheteria, mas sobretudo de consciência. Num deles, estávamos juntos – você sabe de que bomba eu que estou falando. Sem meus fracassos no teatro, talvez

não produzisse a melhor parte de minha literatura. E, por outro lado, as pequenas glórias que consegui nos palcos mal serviram para pagar as contas da padaria!

Consolo-me em pensar que todo pai está, de antemão, fadado ao fracasso. Mas isso não me impede de pedir todos os perdões possíveis – a vocês e a sua mãe.

Mas, por favor, nunca se fixe no fracasso. Torço pelo seu sucesso (num muxoxo irônico, exclama) – Hum! – Torço pelo seu sucesso em tudo que se meter nessa vida. Sucesso no teatro, mas especialmente fora dele. Seja como for, procure viver em paz. Sei que filhos não fazem parte dos seus planos; mas se por acaso os tiver, fique mais tempo com eles do que eu pude ficar com vocês. Ou ajude sua irmã na criação dos meninos. Fique mais junto, nem que seja para brigar. É incrível, mas, agora, tenho a equivocada sensação de que a gente brigou pouco!

(pausa, respira fundo, volta a ler, com voz mais embargada)

Envelheci, acumulei fracassos, mas não acho que tenha deixado de perceber a vida. Cada novo dia é, para mim, um espetáculo, uma revelação. Leda tem papel fundamental nisso. Nosso amor já me deu, pelo menos, uns cinco anos de sobrevida.

Na verdade, o amor sempre me moveu, em tudo que fiz e no que não fiz. Nunca me levantei da cama sem amor. Nunca me sentei à mesa sem amor. Nunca consegui dormir sem amor. É tarde para dizer isso a vocês? Espero que não.

(longa pausa, quase choro)

Ah, esqueça aquele lance do concurso de contos, está bem? Isso é passado. Já consigo até dar risada da história. Quando era garoto, você falsificou minha assinatura no boletim da escola. Os padres ficaram muito indignados, mas eu achei aquilo a coisa mais normal do mundo. Não posso atirar pedras em ninguém, muito menos em vocês. E de certa forma, fico até meio orgulhoso por saber que você gosta daquele conto – eu também gosto muito.

Somente depois de velho, fui descobrindo o tanto que eu imitei meu pai, em tanta coisa *(coisa boa e coisa ruim)*. Parece que não se tem escolha...

Lembro que eu achava lindo o jeito como ele – quase analfabeto, coitado – assinava o nome: um jeito muito viril, rabiscando o papel com força. Passei anos insatisfeito com minha assinatura. Hoje, noto que minha letra cada vez mais se parece com a dele; e isso não me assusta. Minha assinatura está ficando quase igual a dele.

Mande notícias e, quando puder, venha comer uma peixada conosco. Há quanto tempo você não toma um banho no mar de Boa Viagem?

Beijo,
Pai

(longa pausa, o ator olha para a platéia, olha para o cenário, e não sabe bem o que fazer. Pensa, respira. Pega um cigarro, mas desiste de acendê-lo) Bem, hoje parece que

vou adicionar mais um fracasso à minha carreira – vou ficar mais “experiente”, pra falar como o personagem de Vianinha. Não vou conseguir fazer o espetáculo. Antonio, me desculpe, pode ser que amanhã eu consiga. Nunca respondi a essa carta. E, na minha cabeça, quando topei participar dessa homenagem a meu pai, achei que o espetáculo seria, de algum maneira, minha resposta a essa carta. Mas ainda não será hoje... minha resposta. Desculpem.

(pausa breve) Aliás, talvez eu possa fazer, pelo menos, a cena da oração...

(anima-se um pouco) É, deixa eu tentar fazer pelo menos essa cena, que ainda tá meio inacabada mesmo... e eu queria fazer um pouco diferente, Antônio.

(à cabine de luz) Dá pra colocar a luz da cena da oração?...

(entra uma luz no palco) Não, essa não, a luz da cena da oração, comigo ajoelhado...

(nova luz) É, essa mesmo. E a música também... *(entra a música – a mesma que iniciou a peça, mas num volume um pouco alto)* Mais baixinho...

(pausa, o ator tenta se concentrar, voltar ao personagem inicial, senta-se à escrivaninha. Levanta-se, olha para a platéia, para os refletores, meio desajeitado, vai à marca da oração, ajoelha-se, sussurra, talvez cantarolando, com a voz cada vez mais fragilizada pela emoção)

“Se tu queres ver a imensidão do céu e mar... hum, hum, hum, Rasga o coração, vem te debruçar sobre a vastidão do meu penar...hum, hum, hum, lá dentro a dor a soluçar... sobre a vastidão do meu penar...hum, hum, hum, lá dentro a dor a soluçar... Rasga o coração...”

(pausa, silêncio, o ator se levanta, desistindo de representar. Olha para platéia, rapidamente, e nada mais fala. Sai do palco).

FIM

Anexo C - A morte do artista popular

A morte do artista popular (farsa burocrática em 12 quadros)

Luís Augusto Reis

(Sete atores e cinco atrizes, em torno de uma pesada mesa de reuniões. São jovens adultos, à exceção de uma das atrizes, a 5ª atriz, que deve ser um pouco mais velha, talvez perto dos 50 anos de idade. Ela sempre se coloca em uma das cabeceiras da mesa. Ao lado dessa atriz mais velha, um dos atores, o 7º ator, observa tudo atentamente e faz diversas anotações. De vez em quando, os dois trocam rápidos comentários, ao pé do ouvido. Ao longo do espetáculo, os títulos dos 12 quadros que compõem esta peça serão projetados, cada um ao seu turno, por alguns segundos, em algum lugar bem visível da cena, talvez na parte frontal da mesa)

1º quadro: A epígrafe

(O 7º ator distribui uma folha de papel para cada um dos demais atores, menos para a 5ª atriz. Ao comando do 7º ator, os atores vão lendo suas falas, um por um. Todos muito concentrados. Tudo é pronunciado com muita clareza, mas ninguém parece prestar atenção ao que os outros dizem, estão apenas preocupados em fazer uma boa leitura de suas breves falas. A atmosfera é tensa. Neste 1º quadro da peça, somente a 5ª atriz está sentada, os demais permanecem de pé, ao lado de suas respectivas cadeiras.)

1º ator: “A qualquer tempo serão anuladas a inscrição, a homologação, ou a premiação do autor, se verificada a falsidade de declarações prestadas ou qualquer irregularidade nos originais ou nos documentos apresentados”;

1ª atriz: “Os originais deverão ser encaminhados em cinco vias digitadas, em espaço duplo, fonte 12, não excedendo 1600 caracteres por página, com folhas numeradas e encadernadas”;

2º ator: “Na capa, deverão constar apenas o título da peça e o pseudônimo do autor”;

3º ator: “Não será admitida inscrição condicionada a posterior complementação ou juntada de documentos”;

2ª atriz: “**IMPORTANTE:** os originais devem ser enviados via correio, em carta registrada”;

3ª atriz: “Somente serão aceitos envelopes que tiverem o carimbo postal até a data de encerramento das inscrições”;

4º ator: “Não serão recebidos originais via correio eletrônico ou por meio de entrega pessoal”;

4ª atriz: “Os originais devem vir acompanhados de um envelope lacrado, contendo a ficha de inscrição do autor e as cópias autenticadas dos documentos listados no item 2.5. deste edital”;

5º ator: “Encerradas as inscrições, a Comissão terá um prazo de 15 dias úteis para divulgar a lista de propostas homologadas”;

6º ator: “Somente o proponente cuja inscrição foi homologada terá seu texto apreciado pela Comissão”;

7º ator: “A organização do concurso não se ocupará de devolver aos autores os originais inscritos”.

(A partir daqui, sob comando gestual do 7º ator, cada um dos atores repetirá algumas vezes sua fala inicial, agora com mais velocidade, como se praticassem algum exercício de técnica vocal – aquecimento, articulação, emissão, etc. As falas vão se sobrepondo uma às outras, num coral meio caótico. Isso não deve durar mais que um minuto)

5ª atriz: *(Que até então apenas observava, levanta-se e interrompe o coro com um gentil gesto de silêncio, prontamente atendido)* Todos comigo *(em voz baixa, com articulação bem marcada)*: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

Todos: *(Repetindo no mesmo tom da 5ª atriz)* “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

5ª atriz: Mais uma vez, agora quase sussurrando: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

Todos: *(Repetindo no mesmo tom da 5ª atriz)* “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

(Breve pausa)

5ª atriz: Muito bem, ao trabalho.

7º ator: *Shall we dance?*

2º quadro: A apresentação

(Todos sentados)

1º ator: Quem tem direito a voz? *(Breve pausa)*

Voz, só voz. Levantem a mão, por favor. *(Anota rapidamente o nome de três dos presentes)* Presumo que todos aqui tenham direito a voto, certo? Acho que não preciso ler nossa última ata. Todos já leram? Podemos aprová-la, então? *(Todos concordam)* Ótimo! Bem, dos 33 projetos homologados, chegamos aos cinco pré-selecionados. Mas temos aqui dois recursos. Acho que, de certa forma, isso já era esperado. Devemos apreciá-los agora? A rigor, ambos foram protocolados após as 16hs de sexta-feira, quando terminava o prazo legal para reclamações. Nossa secretária pensava que o prazo ia até às 17hs - porém o edital era claro: “16hs”. Podemos indeferir os recursos; mas os proponentes decerto recorrerão às instâncias superiores, afinal eles protocolaram os pedidos. Por outro lado, se acatamos os recursos, corremos o risco de chegarmos à anulação do concurso. O que acham?

1ª atriz: Antes, eu gostaria de compartilhar uma outra preocupação...

1º ator: *(À 1ª atriz)* Você só tem direito a voto.

1ª atriz: Mas tenho informações relevantes para nossa pauta...

1º ator: *(A todos)* Bem, precisamos então discutir, outra vez, o nosso regimento.

1ª atriz: Quantas “exceções necessárias” já houve?

1º ator: Votemos, então, sem demora, se devemos permitir que a colega faça uma rápida interferência. “Sim”, levantem a mão *(Oito participantes levantam a mão)*. Bem, a maioria. Vamos lá, mas, por favor, seja breve.

1ª atriz: *(Retira um original encadernado da bolsa, coloca-o sobre a mesa e o lê)* “Pedi ao Mestre Almirante que ele colocasse seu figurino de festa, para eu tirar umas fotos. Ele saiu e já voltou todo paramentado. Perguntou se estava bonito, e disse que eu podia pegar na roupa, para sentir melhor o bordado. Pegou minha mão e passou sobre o canavial de lantejoulas localizado aqui, na altura do peito. Fez minha mão deslizar, em direção a uma estrela dourada, que ficava justamente na altura de seu sexo. Tentei tirar a mão, antes de chegar lá. Ele segurou firme. Puxei, brusca. Ele levantou o manto, baixou a calça e começou a se masturbar, dizendo umas coisas horríveis. Corri, xingando-o. Fui-me embora, sem acreditar no que aconteceu”.

1º ator: *(Interrompendo-a)* Acho que todos nós já lemos isso, não?

1ª atriz: (*Segue lendo*) “E o que isso tem a ver?”

1º ator: (*Faz um gesto de impaciência*)

1ª atriz: (*Segue lendo*) “Não tem nada a ver?”

“Estamos falando da matéria, minha filha...”

1º ator: Eu pediria que a colega fosse objetiva...

1ª atriz: (*Segue lendo*) “Eu também...”

“O presidente não veio, mas a ministra da cultura veio. E vocês, daqui, publicam uma materiazinha dessa sobre o enterro do Mestre!”

1º ator: Por favor!

1ª atriz: (*Aponta para o original*) Essas palavras, todas elas... Eu ouvi esse diálogo, eu estava presente quando isso tudo foi dito, exatamente assim.

3º quadro: **A justificativa**

(*Numa ponta da mesa, três atrizes conversam entre si, os demais apenas as observam*)

2ª atriz: Câmeras filmadoras, em vez de atas.

3ª atriz: Deus me livre!

4ª atriz: Disse que já foi aprovado.

3ª atriz: Dizer é fácil...

4ª atriz: É, mas ainda tem o Conselho de Ética.

3ª atriz: Não passa nunca, esqueçam isso!

2ª atriz: Eu que já não falo nada, imaginem.

4ª atriz: Nem eu...

2ª atriz: Nem quando tenho voz – eu só voto, e fim de papo.

3ª atriz: É isso o que eles querem.

4ª atriz: Isso o quê?

3ª atriz: Só voto – sem voz.

4ª atriz: O voto fala...

3ª atriz: Nem sempre fala o que devia.

(Breve pausa)

2ª atriz: Vai recomeçar.

4ª atriz: Faltam muitos?

2ª atriz: Poucos, agora.

3ª atriz: Quantos já fizemos, hein?

2ª atriz: Mais de 10.

4ª atriz: Menos...

3ª atriz: O título já me diz tudo.

2ª atriz: Antes eles pagavam por quantidade.

4ª atriz: Mas devia ser por quantidade de páginas, isso sim.

3ª atriz: Eu só examino o original se gostar do título. E quase nunca erro!

4ª atriz: Eu tento dar uma olhada em todo o material.

2ª atriz: Eu preciso é trocar meus óculos. Não tô enxergando mais nada...

4ª atriz: Estes aqui (*Aponta para os seus óculos*) custaram mais do que o meu cachê nesta Comissão, e já tem um arranhão aqui ó...

2ª atriz: Ih, já vai começar.

3ª atriz: *Allons enfants de la Patrie!*

(Breve pausa)

3ª atriz: (*A todos*) E então?

(*À 5ª atriz, sentada no outro lado da mesa*) Ainda ganha ritmo, não é?

4º quadro: Os objetivos

2º ator: (*Lendo*) “Urge que esta comissão reconsidere seu posicionamento, mantendo-se, assim, de acordo com as normas previstas no regulamento do concurso”. Como assim? Não podemos nos intimidar com essa espécie de argumentação, isso nos ofende ética e intelectualmente. Se fôssemos considerar esse tipo de recurso, jamais chegaríamos aos cinco pré-selecionados. É preciso ficar claro, e nisso esta Comissão tem um compromisso verdadeiramente pedagógico, que o nosso único critério é a qualidade artística dos originais que examinamos. Com o tempo as pessoas vão entender isso. Quando os proponentes se inscrevem no concurso, eles automaticamente acatam todas as normas da competição, mas depois sempre aparece alguém alegando ter sido prejudicado, ou perseguido, por este ou por aquele membro da Comissão. Devemos manter nossas escolhas, sem titubear.

Há um rato na cozinha... – não é esse o título? *Há um rato na cozinha* era uma obra de valor, sem dúvida; mas somente cinco podem ir adiante. Ponto final!

Há, todavia, no conteúdo desses processos, um aspecto que me preocupa demasiadamente: não é preciso ser muito perspicaz para perceber que esses dois candidatos, de alguma forma, tiveram acesso a informações sigilosas, a coisas que foram discutidas aqui, e que não deveriam ter saído daqui, desta sala. Vejam bem, essa ênfase que ambos dão ao “cumprimento rigoroso na apresentação de documentos exigidos” soa como uma ameaça velada. Está claro que eles souberam, de algum forma, que um dos projetos pré-selecionados teve sua homologação discutida entre nós, por conta de uma questão absolutamente irrelevante, suscitada, admitamos, por um defeito do nosso edital: ora, se o autor nos apresenta uma declaração em que autoriza eventuais alterações de seu texto, pela ocasião da montagem que é parte do prêmio ao qual está concorrendo, está evidente portanto, que ele autoriza a encenação de sua peça. Para que duas declarações? Qualquer pessoa de bom senso compreenderá dessa forma, pelo amor de Deus!

(*Breve pausa*)

4ª atriz: (*Declama, encarando o 2º ator*) “O dinheiro é a religião do homem de bom senso”, já dizia Eurípides (*Todos riem, menos o 2º ator*).

(*Breve pausa*)

2º ator: (*Noutro tom, bem neutro*) Não sei... Por que você não diz isso olhando para todos, não seria melhor?

(Breve pausa)

7º ator: *(Após rápida troca de olhares com a 5ª atriz)* Não, deixa assim mesmo.

5º quadro: **A fundamentação teórica**

2ª atriz: Vejam só o que temos aqui. A mensagem é muito clara: aproximar-se do sujeito à margem, quer dizer, dos excluídos, conduz invariavelmente ao infortúnio, à desgraça. Não é isso o que essa peça nos diz? É sempre esse olhar de cima, esse lugar de fala hegemônico, equilibrado, apaziguado. O outro, o diferente, é a ameaça, o descentramento, a fratura, o eterno Caliban. Ou seja, trata-se de uma literatura branca, heterossexual, e de classe-média, que finge se assombrar com a subalternidade ao redor. E sem falar nessa velha culpa cristã, requentada, cheia de certos e errados, tão mal disfarçada por trás dessa aparência de novidade.

3º ator: Mas pelo menos não temos aqui mendigos falando como sociólogos, nem lavadeiras citando *Hannah Arendt*...

2ª atriz: *(Sem encarar o 3º ator)* Eu tinha certeza de que você diria isso.

3º ator: Sim, claro, previsível por previsível...

2ª atriz: *(A todos)* Olha, por que será que eu nunca consigo concluir um raciocínio aqui?!

3º ator: Perdão. Vá em frente, raciocine!

2ª atriz: Este conselho, esta comissão, representa uma grande conquista para a nossa área. Foram muitas conferências, muitas salas de espera, muitas negociações até chegarmos aqui – meu Deus, quantos pareceres, quantos relatórios! Nossa responsabilidade é enorme. Por favor, deixemos de lado posturas mesquinhas. Pensemos grande. Será que estamos aqui para ratificar as mesmas visões de sempre? É uma chance de fazermos emergir algo realmente novo, livre de vícios passados...

5ª atriz: *(Interrompendo a 2ª atriz).* Cadê a paixão, filha? *(Breve pausa)* Diga isso de novo, olhando bem dentro do olho dele *(Aponta para o 3º ator)*.

2ª atriz: *(Pausa. Respira fundo, se concentra)* Nossa responsabilidade é enorme. Por favor, deixemos de lado posturas mesquinhas. Pensemos grande. Será que estamos aqui para ratificar as mesmas visões de sempre? É uma chance de fazermos emergir algo realmente novo, livre de vícios passados... *(olha para a 5ª atriz)*

5ª atriz: Me esqueça, olhe para ele.

2ª atriz: (*Pausa*) Acho que perdi o fio da meada. (*Respira fundo, tenta se acalmar*) Não estou encontrando o olhar... Posso tentar de novo, do começo?

5ª atriz: (*Breve pausa*) Mais tarde, *okay*? A gente retoma daqui.

6º quadro: **A metodologia**

4º ator: São dois os recursos até agora, com a divulgação dos pré-selecionados; mas certamente teremos que enfrentar outros processos quando chegarmos ao resultado final, ao grande vencedor. Vamos ser francos, a essa altura, pelo estilo das obras escolhidas, a gente já intui, mais ou menos, quem sejam esses autores – à exceção desta *A morte do artista popular*, que é uma coisa um tanto esquisita, e que enfrentou problemas na fase da homologação. O pior é notar que, entre as outras quatro pré-escolhidas, três me parecem ter sido escritas pelo mesmo autor – e vocês sabem de quem eu falo, não?

1º ator: Um momento, quem tem direito a voz?

5º ator: Olha, isso não tem cabimento. Não somos inspetores de polícia. Somos artistas, intelectuais...

1º ator: (*Interrompe*) Você também não tem direito...

5º ator: (*Interrompe*) Como vamos investigar se dois ou mais originais foram escritos por uma mesma pessoa? Se fulano dorme com sicrana, ou se é afilhado de beltrano etc. e tal?

1º ator: (*Aborrecido*) Bem, acho que assim podemos rasgar de vez o nosso regulamento!

4º ator: Será que ele já não foi rasgado há muito tempo?

1º ator: Não por mim.

4º ator: É verdade: você não faz, manda fazer.

5º ator: Mas nós estamos falando dos candidatos...

4º ator: (*Irônico*) Sim, exatamente: dos candidatos, de todos eles!

1º ator: E vocês não deviam nem estar falando.

4º ator: Ah, não?

1º ator: Não!

4º ator: Não podemos, ou não devemos?

1º ator: Bem, nesses termos, acho melhor a gente encerrar esta reunião.

4º ator: Olha, eu não queria recorrer à covardia do exemplo, mas parece que não tenho escolha...

1º ator: *(Levanta-se, pega seus papéis e sai, muito aborrecido. Acomoda-se na plateia, entre os espectadores)*

5º ator: *(Ao 4º ator)* Não diga mais nada, se resguarde.

(Ao 7º ator) Tira isso da ata, hein, por favor. *(A todos)* Em vez de enveredarmos por essa discussão infeliz, destrutiva, vamos nos concentrar no encaminhamento que daremos a esses recursos. Temos que nos pronunciar ainda hoje. Sugiro que a gente se divida em dois grupos. Cada grupo analisará detalhadamente um dos processos, discutirá as implicações e redigirá duas sugestões de encaminhamento. Depois, as sugestões serão apresentadas e votadas pelo grande grupo. O que acham?

(Breve pausa)

5ª atriz: *(Ao 7º ator)* Até que horas vamos hoje?

7º ator: A sala está reservada até às 21h.

5ª atriz: *(A todos)* Acho que a gente precisa repensar muita coisa; mas vamos deixar isso para amanhã, hoje já deu.

(Todos se levantam e vão saindo. Acomodam-se na platéia, entre os espectadores. O 6º ator, ainda sentado à mesa, segura a 3ª atriz pelo braço)

7º quadro: O orçamento

6º ator: Você tem uns minutinhos? Vamos dar uma passada em nossas falas. Precisamos estar convincentes amanhã à tarde.

3ª atriz: É verdade. (*Olha para o relógio e senta-se*)

(*Breve pausa. Concentram-se*)

6º ator: Por favor, eu preciso ser o relator desse projeto. E ele estava, originalmente, distribuído para mim, antes da viagem, lembra? Eu devo muito aos mestres da cultura popular.

3ª atriz: Sim, nossa dívida com eles é imensa – é o que eu sempre digo. Mas, pelo regulamento, nenhum projeto pode retornar a um parecerista que o recusou.

6º ator: Eu não o recusei... (*Breve pausa*) Você sabe, aliás, todos nós aqui sabemos, quem é esse tal “Mestre Almirante”, da peça. Minha produtora é o que é hoje, porque soubemos investir nesse povo. Tivemos faro. Do corte da cana-de-açúcar, direto para Nova Iorque, Amsterdã, Paris.

3ª atriz: E o que você acha da peça?

6º ator: Acho que é muito injusta; com ele e com todos nós, que fazemos a cultura desta região.

3ª atriz: Eu gosto muito.

6º ator: Eu percebo as qualidades, não sou idiota. Mas não posso endossar essa visão pessimista, corrosiva, cheia de rancor. E tem uma falsa novidade ali, quero dizer, na forma, não tanto no conteúdo.

3ª atriz: Adoro ver você assim preocupado; (*Irônica*) fica ainda mais charmosinho.

6º ator: Não brinca. Isso tem repercussão política, pode ser um pequeno terremoto. A campanha está aí, pronta para entrar no ar, e ainda com a voz do Mestre.

3ª atriz: Olha, eu sei de tudo isso. E sei muito mais. Fica tranquilo, eu não vou lhe deixar em apuros. Jamais deixei.

6º ator: (*Acariciando o rosto da 3ª atriz*) Eu sempre confiei em você.

3ª atriz: (*Afastando-o*) Sem essa, tá. (*Breve pausa*) Muito embora eu ache que meu parecer, desta vez, pouca influência terá: a Comissão está dividida.

6º ator: Depende muito do caráter desse parecer.

3ª atriz: Você não pretende me ensinar a escrever um parecer agora, não é? Esqueceu que entrou aqui por indicação minha? *(Breve pausa)* Relaxa, vou ver o que faço. A gente se fala.

(Levanta-se, pega seus papéis e caminha em direção à saída. Para, como se tivesse esquecido algo, e retorna à mesa).

6º ator: *(Pensando já estar sozinho, sussurra)* É uma vaca mesmo!

3ª atriz: *(Ouve a ofensa, para, respira fundo, toca no ombro do 6º ator, ele se vira, lívido)* Eu ainda tô aqui viu.

(Pausa. Olho no olho. Pega a mão dele e a coloca sobre os seus seios. E vai deslizando, descendo, até o seu sexo. Beijam-se, deitam sobre a mesa. A luz cai até quase um black-out).

8º quadro: **O cronograma**

(Todos, exceto o 1º ator e a 5ª atriz, retornam aos seus lugares na mesa, mas permanecem de pé até o final deste quadro)

7º ator: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

Todos: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

7º ator: “Os casos omissos **não** serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura” *(Aponta para a 1ª atriz).*

1ª atriz: “Os casos omissos **não** serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

7º ator: “Os casos omissos **jamais** serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura” *(Aponta para a 2ª atriz).*

2ª atriz: “Os casos omissos **jamais** serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

7º ator: “Os casos omissos **nunca foram** resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura” *(Aponta para a 3ª atriz).*

3ª atriz: “Os casos omissos **nunca foram** resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura”.

7º ator: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura **no próximo mandato**” (*Aponta para a 4ª atriz*).

4ª atriz: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura **no próximo mandato**”.

7º ator: Agora os rapazes: “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura **quando todos nós já tivermos morrido**”.

Os atores (2º, 3º, 4º, 5º e 6º): “Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura **quando todos nós já tivermos morrido**”.

7º ator: Agora todo o mundo, de novo: “Os casos omissos **não** serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura **nem quando nossos bisnetos já tiverem morrido**”.

Todos: “Os casos omissos **não** serão resolvidos pelo Conselho Superior de Cultura **nem quando nossos bisnetos já tiverem morrido**”.

(*Risos. A 5ª atriz aplaude brevemente*)

9º quadro: **A ficha técnica**

4ª atriz: Minha gente, será que não estamos fazendo um verdadeiro drama? E por tão pouco... Não entendo o porquê deste repúdio a um procedimento expressivo tão próprio da contemporaneidade. Aliás, isso nem é uma coisa nova, de agora. É uma prática criativa tão velha quanto o próprio teatro, ou quanto a própria literatura. Qual é, afinal, a matéria-prima de um escritor, de um dramaturgo? O fato de uma pessoa transcrever exatamente algum diálogo que presenciou e aproveitá-lo dentro de uma peça teatral, ou num romance, não é, para mim, nenhum crime. Pelo contrário, se bem empregada, essa colagem, digamos assim, essa transposição de um enunciado real para o palco, pode ser muito interessante. Citam-se poemas, canções, cenas de filmes; citam-se outras peças teatrais a toda hora. Como diz um amigo meu, “nada se cria, tudo se copia!”. Exagero, claro. Mas esse meu último espetáculo, por exemplo, premiadíssimo por sinal, me veio inteiro, quase pronto, depois de uma conversa que tive, há algum tempo, com uma senhora negra, muito bonita, professora primária, que há mais de 60 anos escrevia um mesmo romance – e que, segundo ela me disse pouco antes de morrer, ainda estava longe de acabar. Com esta ideia central, a de uma escrita que é maior do que a vida, meus atores foram improvisando cenas a partir das coisas que essa negra maravilhosa havia me dito; fomos costurando tudo, em processo colaborativo, e em menos de doze semanas tinha minha peça pronta. Prontinha da silva!

6º ator: *(Sentado próximo à 4ª atriz. Retira do bolso um telefone celular, coloca-o sobre a mesa, e liga-o na função de gravador digital. Dele, ouve-se a voz da 4ª atriz)*

“[...] tudo se copia!”. Exagero, claro. Mas esse meu último espetáculo, por exemplo, premiadíssimo por sinal, me veio inteiro, quase pronto, depois de uma conversa que tive, há algum tempo, com uma senhora negra, muito bonita, professora primária, que há mais de 60 anos escrevia um mesmo romance – e que, segundo ela me disse pouco antes de morrer, ainda estava longe de acabar. Com esta ideia central, a de uma escrita que é maior do que a vida, meus atores foram improvisando cenas a partir das coisas que essa negra maravilhosa havia me dito; fomos costurando tudo, em processo colaborativo, e em menos de doze semanas tinha minha peça pronta. Prontinha da silva!”

(Pausa)

4ª atriz: Querido, apague isso, por favor! Não suporto ouvir minha voz gravada. Acho que ninguém gosta, não é?

10º quadro: **A contrapartida social**

2º ator: Direito de defesa não é favor nenhum! Ninguém pode ser julgado sem defesa, isso é uma regra básica da civilização.

4º ator: Ele terá a chance de se defender, mais adiante, na Justiça.

2º ator: Gente, não se pode afastar ninguém, assim, sumariamente, por conta de uma denúncia de favorecimento. Nunca vi isso, em lugar nenhum.

1ª atriz: Isso também me incomoda, muito. Sequer o ouvimos antes do afastamento?

2º ator: E por que tanta velocidade, nesse processo?

1ª atriz: Se agora foi com ele, amanhã pode acontecer com qualquer um de nós.

4º ator: O que você quer dizer com isso?

1ª atriz: Quero dizer que denúncias não são provas, são apenas denúncias.

3º ator: Mas, espere aí, o caso dele é um pouco diferente. A denúncia foi lida, aqui, na presença dele. E o que ele fez? Em vez de argumentar, reagiu com agressividade, ofendendo a todos nós.

1ª atriz: Já houve outros episódios de fúria aqui dentro, e por motivações bem mais prosaicas.

3º ator: Percebam, eu não quero julgar ninguém, muito menos um colega de trabalho. Mas acho, sinceramente, que não há mais condições de convivência depois do que ele nos disse.

3ª atriz: Ele estava mesmo isolado, aqui, a verdade é essa. Qual era a contribuição dele nessas últimas semanas? Praticamente nula.

1ª atriz: Isso é muito relativo! As pessoas contribuem de modos diferentes.

4º ator: Bem, existe a Corregedoria, existe a Procuradoria, existe o Conselho de Ética, etc. Ele saberá buscar seus direitos, não tenham dúvidas. O importante agora é esta Comissão se proteger e se manter coesa na decisão tomada.

6º ator: De uma coisa, me desculpem a franqueza, eu me sinto particularmente aliviado: não aguentava mais o bafo de cachaça dele (*Risos*)... Especialmente quando a reunião era pela manhã (*Risos*). E, não sei o porquê, ele só sentava ao meu lado – eu era sempre o sorteado! (*Risos*)

3ª atriz: O bafo não é só de bebida não, é uma coisa terrível, coitado... Ele tem muitos problemas gástricos.

6º ator: Somente gástricos?

5º ator: Por favor, sugiro que nós deixemos os problemas gástricos de lado e que retornemos ao trabalho, pois o nosso tempo está se acabando. Não percebem? O nosso tempo está se acabando...

1ª atriz: Mas esta discussão é parte importante do nosso trabalho; afinal estamos tratando da integridade do grupo: é o nosso nome que está em jogo, também.

5º ator: Só que isso já nos imobilizou demais. Concordo que, a partir de agora, esse processo deva ser tratado nas devidas instâncias legais.

1ª atriz: (*Breve pausa*) Olha, eu vou ser muito franca com vocês: perdi toda a minha alegria de estar aqui. Vou apenas concluir este serviço, burocraticamente, pois já não posso voltar atrás – vim de longe, tive muitos gastos, etc. Mas se eu pudesse... (*Enxuga uma lágrima sutilmente*)

5º ator: Por favor, sejamos pragmáticos!

1ª atriz: *(Breve pausa)* É... *(Disfarçando o choro)* Você está certo, sejamos pragmáticos!

(Pausa. Olha para todos, recolhe seus papéis sobre a mesa, levanta-se e diz, noutro tom): E que um ‘Deus ex machina’ nos salve.

(Sai. Senta-se na plateia, ao lado da 5ª atriz).

11º quadro: **A divulgação**

(Todos sentados à mesa, mas agora em lugares diferentes. O 1º ator e a 1ª atriz permanecem na plateia, sentados entre os espectadores, próximos à 5ª atriz).

3º ator: Finalmente, encerradas as etapas da seleção, todas devidamente documentadas, e superados os diversos acidentes de percurso, acho que podemos concluir nossa missão. Tenho em mãos a ata final, divulgando os vencedores e relatando o nosso trabalho minuciosamente, incluindo resumos de todos os pareceres e todo o resto que é exigido para a publicação no *Diário Oficial*. Vamos à leitura, então? *(Todos concordam)*

(Lendo) “No dia tal, do mês tal, deste ano etc. e tal, reunida na Sala do Conselho Nacional de Cultura, no 3º andar do Prédio Anexo 1, a Comissão Julgadora do VI Concurso Palavra e Palco, na presença dos seguintes membros:...” Se vocês me permitem, gostaria de pular essa parte, mais burocrática, e ir direto à classificação das propostas. *(Todos concordam)*

“Depois de lidos e debatidos todos os pareceres, dirimidas todas as dúvidas e justificadas todas as omissões, a Comissão deu início ao escrutínio, realizado, conforme regimento, por meio de avaliação secreta e individual, com cada jurado atribuindo notas, de zero a dez, para as cinco propostas finalistas. Aberta a urna e computados os votos, como demonstra a planilha em anexo, chegou-se à seguinte ordem de classificação: em primeiro lugar, com média 7,06, *Raízes de prata*; em segundo lugar, com média 7,05 *(Breve pausa)*, *A morte do artista popular*; em terceiro lugar, com média 6,87, *Deita ao meu lado, na areia branca do nosso jardim*; em quarto lugar, com média 5,44, *Os olhos tristes da lua*; e, por fim, em quinto lugar, com média 4, 91, *Queridas e amados*; sendo este resultado aprovado por unanimidade”. *(Olha para todos, rapidamente. Pausa)*

“Em seguida, a Senhora Presidente prestou uma homenagem à nossa colega recém-falecida, lendo um trecho de uma canção norte-americana que ela citou em seu último

parecer e que, segundo nos foi informado por seu ex-companheiro, era uma de suas músicas prediletas.

(Pausa. Enquanto o 3º ator segue lendo o trecho final da ata, fotos da 1ª atriz, em diferentes etapas de sua vida, vão sendo projetadas sobre todo o cenário. São fotos aparentemente retiradas de álbuns de famílias. Ela é vista bebê; criança pequena, brincando com os pais; depois, um pouco maior, na escola, com os coleguinhas; adolescente, com suas amigas; com o primeiro namorado, numa festa; jovem, comemorando a entrada na universidade; adulta, com outro namorado, em viagem turística; trabalhando, talvez numa universidade, ou num teatro; e, por fim, em momentos de descontração com os ‘membros da Comissão’, que são os demais atores desta peça)

“Dando continuidade, a Sra. Presidente convidou os membros da Comissão para uma breve confraternização pelo encerramento dos trabalhos, agradeceu a presença de todos e deu por encerrada a reunião, da qual eu, na qualidade de Secretário Adjunto da Comissão, lavrei a presente ata, que depois de lida e achada conforme será devidamente subscrita pela presidente e pelos demais presentes.”

(Terminada a leitura da ata, as fotos continuam a ser projetadas)

1º atriz: *(Da plateia, a 1ª atriz se levanta e diz)* Quando me lembro de tudo o que eu fiz

1ª ator *(Levanta-se, também, e diz, imediatamente após, em voz baixa, como se estivesse fazendo uma tradução simultânea, para ele mesmo, das falas da 1ª atriz):*
When I think of all the things I've done

1º atriz *(Caminhando em direção à mesa):* E eu sei que tudo está apenas começando

1ª ator *(Caminhando em direção à mesa):* And I know that it's only just begun

1º atriz: Aquelas caras risonhas, vocês sabem que eu não posso esquecê-las

1ª ator: Those smiling faces, you know I just can't forget 'em

1º atriz: *(Em pé, junto à mesa)* Mas eu amo vocês

1ª ator: *(Em pé, junto à mesa)* But I love you

1º atriz: *(Em pé, junto à mesa)* Pelo menos por enquanto, eu amo vocês

1ª ator: *(Em pé, junto à mesa)* At least for now, I love you

(Ouve-se, então, a canção I love you, de Lou Reed. Os atores se levantam e, um por um, vão se abraçando e dizendo uns aos outros “I love you”, de modo evidentemente coreografado, até a música terminar)

12º quadro: **Anexos**

(A 5ª atriz vem à mesa).

7º ator: *(Aos atores, firme)* Queridos, foi muito bom tê-los conosco neste processo. Sem dúvida, saímos daqui enriquecidos e realimentados. Estou certo de que vocês trilharão caminhos promissores. Suas vozes e seus corpos estão impressos em nossa memória. Gostaríamos de poder trabalhar com todos, mas isso, vocês sabem, infelizmente não é possível.

(Pausa. À 5ª atriz) E então, tivemos algum selecionado?

(Breve pausa)

5ª atriz: Não, desta vez ninguém; mas vocês podem, e devem, retornar em outras ocasiões. Serão sempre bem-vindos!

7º ator: Então, muito obrigado a todos, e até a próxima, quem sabe! *(Breve pausa)* Ah, e, por favor, não esqueçam de preencher a ficha de avaliação, isso é fundamental para o nosso processo de trabalho, okay?

(Todos permanecem parados no palco. Ouve-se, de novo, I love you, de Lou Reed. A luz cai quase a black-out. A palavra “FIM” é projetada na parte frontal da mesa)