

**Bianca de Cássia Almeida**

**O teatro da percepção:  
uma fenomenologia do estado de artista**  
em conversa com Roberto Gomes  
(versão corrigida)

**Bianca de Cássia Almeida**

**O teatro da percepção:  
uma fenomenologia do estado de artista  
em conversa com Roberto Gomes**

(Versão corrigida. A versão original encontra-se disponível tanto na Biblioteca da Unidade que aloja o Programa, quanto na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD))

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em ARTES CÊNICAS (PPGAC/ECA/USP), para a obtenção do Grau de Doutora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho.

Linha de Pesquisa: Formação do artista teatral.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro.

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 inseridos pelo(a) autor(a)

---

Almeida, Bianca de Cássia

O teatro da percepção : uma fenomenologia do estado de artista em conversa com Roberto Gomes / Bianca de Cássia Almeida; orientador, Eduardo Tessari Coutinho. - São Paulo, 2023.

161 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. teatro da percepção. 2. Roberto Gomes. 3. fenomenologia da percepção. 4. pedagogia do teatro. 5. amor. I. Coutinho, Eduardo Tessari . II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

BIANCA DE CÁSSIA ALMEIDA

**O teatro da percepção: uma fenomenologia do estado de artista em conversa com  
Roberto Gomes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em ARTES CÊNICAS (PPGAC/ECA/USP),  
para a obtenção do Grau de Doutora na Escola de Comunicações e de Artes da Universidade  
de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho.

Linha de Pesquisa: Formação do artista teatral.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro.

**Banca Examinadora**

---

---

---

---

---

---

---

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

dedico aos meus pais, Edivana e Urlei, por respeitarem o meu desconhecido.

agradeço aos que me ouvem,  
me olham e  
caminham comigo.  
eu sou todos vocês.

espero que inspire.

## **agradecimentos**

Ao majestoso Universo por abrir as portas certas nos momentos certos!

Agradeço aos meus pais, Edivana e Urlei, por trabalharem tanto e por serem sempre felizes.

Obrigada pela educação, pela genética, pelo amor e pelo respeito.

Ao meu irmão Bruno, que me lembra todos os dias que eu não estou sozinha, você é parte do que eu sou!

À minha amada avó Dirce, por me conhecer tão bem.

Aos meus amados avós, Santina e Duílio, por preservarem o maior bem de todos: nossa família.

Agradeço à minha grande e sempre generosa família; as melhores lembranças estão com vocês.

Agradeço ao meu amado companheiro de jornada, Ferruccio Monteiro Cornacchia (Tynho).

Sou muito grata por termos nos reencontrado e construído uma rotina de paz e cumplicidade.

Eu te amo de todas as formas

Ao Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, por me desafiar, acreditar e confiar no meu trabalho.

Obrigada pela paciência, disciplina e perseverança no mundo das artes cênicas.

Agradeço aos meus amigos de arte por compartilharem os melhores momentos de prazer.

Agradeço à Renata Vendramin, à Sophia Aloha e à Silvia Lhullier, por se disponibilizarem a ler, comentar e com toda generosidade, fazer apontamentos preciosos ao texto. Obrigada por terem sido leitoras honestas e atentas deste trabalho.

Agradeço ao Victor de Seixas por aliviar as dúvidas e os apuros dos últimos momentos.

Agradeço à minha tão admirada amiga, Aline Tedeschi, que embora esteja do outro do lado do mundo, auxiliou minha escrita com carinho e a amizade de sempre.

Agradeço à Kamunjin Tanguete pela revisão.

Obrigada aos companheiros e companheiras do CEPECA pela amizade e oportunidade de aprender sempre e, claro, por terem sido bons ouvintes e críticos, guiando-me por novos caminhos e ajudando-me a traçar os rumos dessa história.

Agradeço a cada um dos meus grandes amigos que tornam a vida mais fácil e leve, em especial; Laura, Roberta, Dani, Bia e Helô. Vamos juntas à eternidade.

Agradeço ao meu anjo da guarda, Romeu. Ele cuida de tudo aqui dentro!

Agradeço por cada pessoa que cruzou meu caminho e me acrescentou um pouco de si, expandindo minha visão deste mundo.

Agradeço imensamente aos meus alunos e alunas. Vocês edificam o meu caminhar!

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, por possibilitar meu ingresso e meus estudos no teatro.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da USP.  
Aos funcionários e às funcionárias da Escola de Comunicações em Artes, em especial da Secretaria de Pós-Graduação.

Agradeço especialmente ao grande espírito do Sr. Roberto Gomes, por ter sido meu guia e grande inspirador do meu fazer teatral.

Muito obrigada a todos que contribuíram de alguma forma para a realização dessa pesquisa.

Obrigada!

*Deus disse: vou ajeitar a você um dom:  
Vou pertencer você para uma árvore.  
E pertenceu-me.  
Escuto o perfume dos rios.  
Sei que a voz das águas tem sotaque azul.  
Sei botar cílio nos silêncios.  
Para encontrar o azul eu uso pássaros.  
Só não desejo cair em sensatez.  
Não quero a boa razão das coisas  
Quero o feitiço das palavras.  
(Manoel de Barros.  
Retrato do artista quando coisa, 1998, p. 335)*



## **resumo**

Este é um texto escrito e reescrito. Relembrado e inventado. De ontem e de hoje. Há nele múltiplos tempos e diversas perspectivas, mas todas elas permeiam a íntima relação que construí em anos de pesquisa com o dramaturgo Roberto Gomes (1892-1922), uma figura muitas vezes negligenciada na literatura acadêmica, apesar de sua relevância como dramaturgo simbolista. Gomes guiou meus conhecimentos e sentimentos sobre o amor e a arte teatral, e mais que isso, centelhou meus questionamentos em busca de novas perspectivas. A pesquisa foi desenvolvida utilizando minha prática cotidiana como fonte primária. Em diálogos com este dramaturgo fantasma, investigo os estímulos e trajetórias que me fizeram artista. Com base na filosofia da percepção de Merleau-Ponty e outros conceitos filosóficos, analiso a interação entre meu processo criativo teatral, rotinas diárias e visão de mundo, abrangendo desde a infância até o presente. Mapeio esse modo de análise e revisito o ato de filosofar em busca de conceitos que me ajudem a sistematizar o meu processo de criação e atuação teatral dentro e fora de salas de ensaio/aula/pesquisa. A essa exploração dei o nome de "fenomenologia do estado de artista". O resultado desse percurso é uma abordagem denominada "Teatro da Percepção", a qual envolve uma pedagogia que permite guiar de maneira prática e teórica as vivências teatrais, incentivando novas percepções de descobertas pessoais e independentes.

**palavras-chave:** teatro da percepção. Roberto Gomes. fenomenologia da percepção. pedagogia do teatro. amor.

## **abstract**

This is a text written and rewritten, recalling and invented. From yesterday and today. It contains multiple time-frames and diverse perspectives, but they all permeate the familiarity I built over my research years towards the work of the playwright Roberto Gomes (1892-1922), a figure often overlooked in academic literature despite his relevance as a symbolist playwright. Gomes guided my knowledge and feelings about love and theatrical art and, more than that, sparked my inquiries in search of new perspectives. The research was developed based on a close sight built over years of study, using my daily practice as a primary source. In dialogues with this ghost playwright, I investigate the stimuli and paths that made me an artist. Drawing on Merleau-Ponty's philosophy of perception and other philosophical concepts, I analyze the interaction between my theatrical creative process, daily routines, and worldview, spanning from childhood to the present. I map this mode of analysis and revisit the act of philosophizing to seek concepts that help me systematize my process of theatrical creation and performance both inside and outside rehearsal/classroom/research settings. I named this exploration "phenomenology of the state of the artist." The result of this journey is an approach called "Theater of Perception," which involves a pedagogy that practically and theoretically guides theatrical experiences, encouraging new perceptions of personal and independent discoveries.

**key-words:** theater of perception. Roberto Gomes. phenomenology of perception. theater pedagogy. love.

## **resumen**

Este es un texto escrito y reescrito. Recordado e inventado. De ayer y de hoy. En él hay múltiples tiempos y distintas miradas, pero todos permean la íntima relación que construí en años de investigación con el dramaturgo Roberto Gomes (1892-1922), figura muchas veces olvidada en la literatura académica a pesar de su relevancia como dramaturgo simbolista. Gomes orientó mis conocimientos y sentimientos sobre amar y el arte teatral, y más que eso, suscitó mis interrogantes en busca de nuevas perspectivas. La investigación se desarrolló utilizando mi práctica diaria como fuente primaria. En diálogos con este dramaturgo fantasma, indago en los estímulos y caminos que me hicieron artista. Basándome en la filosofía de la percepción de Merleau-Ponty y otros conceptos filosóficos, analizo la interacción entre mi proceso creativo teatral, las rutinas diarias y la visión del mundo, desde la infancia hasta el presente. Mapeo este modo de análisis y reviso el acto de filosofar en busca de conceptos que me ayuden a sistematizar mi proceso de creación y actuación teatral dentro y fuera de las salas de ensayo/aula/investigación. Llamé a esta exploración "fenomenología del estado del artista". El resultado de esta ruta es un abordaje denominado "Teatro de la Percepción", que involucra una pedagogía que permite orientar las experiencias teatrales de manera práctica y teórica, fomentando nuevas percepciones de descubrimientos personales e independientes.

**Palabras-clave:** teatro de la percepción. Roberto Gomes. fenomenología de la percepción. pedagogía teatral. amar.

## Sumário

<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>QUEM SOU EU DIANTE DESTA PESQUISA? .....</b>	<b>15</b>
CRONOLOGIA BIBLIOGRÁFICA DE ROBERTO GOMES.....	16
<b>IDEIAS E IDEAIS EM TEMPOS DISTORCIDOS; O TEATRO COMO EXPRESSÃO DO HUMANO .....</b>	<b>19</b>
O SIMBOLISMO.....	19
O ABSURDO .....	23
A FUSÃO .....	27
<b>NOSSO ENCONTRO E O PASSADO.....</b>	<b>32</b>
UMA CONFISSÃO .....	32
QUEM É ELE DIANTE DE MIM? .....	34
ROBERTO GOMES E EU .....	41
BEMOL .....	44
O QUE SÃO PAULO FEZ DE MIM .....	46
<b>UM MODO DE FAZER.....</b>	<b>49</b>
O INÍCIO DE UMA FENOMENOLOGIA DO ESTADO DE ARTISTA (APAIXONADA).....	49
IMPROVISACÃO .....	59
A PREPARAÇÃO, O ANTE TEXTO.....	62
EPOCHÉ .....	67
<b>HEROÍNAS À BEIRA DO ABISMO .....</b>	<b>71</b>
O AMOR .....	87
<b>A CENA E O PRESENTE PASSANDO.....</b>	<b>99</b>
O FIM DE NOVO COMEÇO .....	99
SÃO NILO .....	101
<b>SOU NO MUNDO .....</b>	<b>104</b>
A FENOMENOLOGIA DO ESTADO DE ARTISTA .....	104
A PEDAGOGIA NO TEATRO DA PERCEPÇÃO .....	113
<b>PROCEDIMENTOS PARA UM TEATRO DA PERCEPÇÃO .....</b>	<b>117</b>
1 – NOISES – O ATO DE CONHECER .....	118
2 – NOEMA – O OBJETO DA PERCEPÇÃO. ....	120
3 – O OBJETO - A TÉCNICA. ....	121
4 – EPOCHÉ – EMPATIA.....	123
5 – DASEIN – A POSSIBILIDADE DE SER OUTRO. ....	126
<b>O FUTURO E O TEATRO (CONSIDERAÇÕES FINAIS) .....</b>	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS E DA VIDA.....</b>	<b>132</b>
<b>ANEXOS DESCONEXOS E QUE DIZEM TUDO E MUITO .....</b>	<b>142</b>
BOLETIM SBAT – SETEMBRO DE 1947.....	142
A FILOSOFIA DO SOFRIMENTO. ....	143
A OBRA DE ROBERTO GOMES. ....	143
ONDE SE REVELA O ESPÍRITO E A SENSIBILIDADE DE ROBERTO GOMES: QUESTIONÁRIO FON-FON. ....	144
ROBERTO GOMES – AMIGOS DOS CACHORROS E ESCRITOR ESQUECIDO... ..	145
OS CAMONDONGOS.....	148
A CIDADE QUE MORRE.....	151
ROBERTO GOMES CONFERENCISTA.....	155

## introdução

Passei anos me procurando por lugares nenhuns.  
Até que não me achei – e fui salvo.  
(Manoel de Barros, “Concerto a céu aberto para Solos de ave”, 1989, p. 269)

Como o conhecimento é criado? Esta é uma questão que muitos filósofos investigaram e continuam investigando. Deleuze dedica quase todo o conteúdo de sua obra à busca de compreender a filosofia através da criação, ou seja, antes de pensarmos no conhecimento em si, ele se atenta à própria criação dele; *como criamos*, como o novo é possível?<sup>1</sup> Poderia me ater a esse filósofo na tentativa de explicar o que a obra de um dramaturgo causou no meu processo criativo e de destacar o que de novo essa pesquisa oferece ao teatro, no entanto, assumir essa pesquisa como performativa, ou melhor, guiá-la a partir da minha prática, transforma cotidianamente meu processo criativo e suas possíveis inovações. O objetivo do meu estudo é analisar como o meu corpo modifica-se e cria (histórias, aulas e vida), influenciado pela dramaturgia de Roberto Gomes (1892-1922). Como a relação do meu teatro com o teatro de Gomes é capaz de criar formas de atuação e conceitos no meu fazer/ensinar teatral, além de modificar o meu modo de olhar o teatro e o trabalho do artista da cena e da sala de aula. Como isso tudo acontece em mim é o que me importa, as metodologias usadas transformaram-se durante todos esses anos, e por vezes, uma ou outra foi usada de forma mais conveniente.

Toda criação começa com um encontro, e todo encontro efetivo aproxima os termos em questão de uma zona de indiscernibilidade, de um fundo intensivo, em que esses termos são aproximados de um ponto virtual anterior às suas diferenciações atuais (...) não há um devir abstrato: todo devir está referido a uma experiência concreta, a um encontro fortuito que arrasta os humanos e os demais seres para uma zona de indiscernibilidade e os relaciona num bloco de devir. (DELEUZE, apud ABREU, 2010, p. 298)

Assumir que minha prática cotidiana é a minha pesquisa resulta em apresentar de forma *fenomenológica* os movimentos pelos quais a minha arte modificou-se não só durante os anos dessa pesquisa, mas muito além deles: meu passado, no qual conheci a obra do Roberto Gomes e fui afetada por ele; meu presente em constante vir a ser; e, possivelmente, o meu futuro que, desde aquela época, já chegou até mim e continuará chegando e sendo modificado pelo tempo, portanto, importa-me buscar *porquê* o teatro de Roberto Gomes me faz criar, *como* ele me faz criar e *o que* ele me faz criar.

---

<sup>1</sup> Cf. Deleuze, Gilles. Conversações. São Paulo, Editora 34, 1992.

Cada palavra, cada projeto, cada manifestação é afetada pela minha relação com o descobrimento do teatro de Gomes. Desde o início da minha pesquisa sobre esse dramaturgo, na graduação, tenho sido modificada por sua obra, e tudo o que criei, desde então, é material investigativo nessa exposição. Minha narrativa pessoal é minha própria pesquisa e, a partir dela, articulei a minha performatividade e cheguei ao que intitulo de *Teatro da Percepção*, por meio do que chamo de *fenomenologia do estado de artista*. Após ter sido afetada pela obra de Gomes, situei a minha arte nos comparativos à sua obra. Desde então, meus enunciados de criação têm sido expressos com argumentos voltados ao teatro simbolista, movimento ao qual Gomes é relacionado. No entanto, o mistério não está no fato pensado e nos argumentos ensaiados a partir dessa tomada de consciência, mas na investigação da minha afetividade diante da descoberta desse dramaturgo. Assim que o li pela primeira vez, relatei a minha arte e criação ao que estava naquelas páginas. Houve identificação. Antes de me deixar influenciar pela obra, eu a identifiquei em minhas criações passadas, em minha arte nata, e ela, por sua vez, intensificou-se, fortaleceu-se e encorajou meus atos criativos. Foi buscando me aprofundar nessa compreensão que cheguei ao filósofo Maurice Merleau-Ponty (1906-1961) e emprestei termos da sua filosofia da percepção para estruturar minha prática e pedagogia teatral. Desde então, minha forma de adquirir conhecimento e transformá-lo em ação ganhou referências e uma constância produtiva.

Justifico minha forma de análise e destaco sua importância diante da pesquisa em artes com o seguinte argumento de Bauman: “[...] fornecer um relato integrado da estrutura social e um sentido mais amplo do contexto cultural conforme eles se concentram na narrativa pessoal como prática situada”, (BAUMAN apud LINCOLN & DENZIN, 2003, p. 451)<sup>2</sup> é transferir as etnografias textuais para as [auto]etnografias com a intenção de mostrar que a prática da vivência cotidiana na arte é a principal atividade dessa pesquisa. E minha prática envolve a escrita, a escuta, o movimento, a leitura, o encontro, a filosofia, e a percepção da vida vivida no século XXI. Celebro aqui as minhas múltiplas realidades construídas passo a passo no trabalho teatral, com seu potencial plurivocal, em que o conhecedor e o conhecido interagem, se fundem, se reconhecem e formatam um novo a partir dessa interpretação entre um e outro.

---

<sup>2</sup> Mattos, Pedro Lincoln C. L. de “Os resultados desta pesquisa (qualitativa) não podem ser generalizados”: pondo os pingos nos is de tal ressalva”, pp. 450–468, Rio de Janeiro, 2011.

Não só eu interpreto a obra de Gomes, mas a obra de Gomes interpreta minha própria vida e, por conseguinte, a minha arte.

\*\*\*

Esse é um texto escrito em muitos tempos. Revisitado, vívido, vivido, refeito, perdido, inventado e experimentado. Os capítulos tentam seguir uma ordem cronológica dos fatos que investigam o que chamo de fenomenologia do estado de artista, e que, no decorrer das crônicas, mapeiam e dão existência ao Teatro da Percepção.

Em primeiríssimo lugar, o capítulo “Quem sou eu diante desta pesquisa?” busca por essa resposta de maneira ainda ingênua e desajeitada. O que se segue, “Ideias e ideais em tempos distorcidos”, é uma análise de duas correntes teatrais das quais fiz e ainda faço uso no meu estudo/fazer teatral, a saber, o Simbolismo e o Teatro do Absurdo. O terceiro bloco de textos é uma livre criação a partir de fatos conhecidos sobre a vida e a obra de Roberto Gomes, em que dialogamos sobre nossa relação com o teatro e o caminhar da vida. Os textos que compõem “Um modo de fazer” fazem parte de relatos apaixonados encontrados em diários de campo, sobre o meu fazer teatral ainda jovem, mas que já são material fértil para o desenvolvimento do Teatro da Percepção. Logo em seguida, faço, em “Heroínas à beira do abismo”, uma breve análise sobre as nove peças conhecidas de Roberto Gomes, com a intenção de explorar o estado de artista desse dramaturgo e de explicar nossa relação com o amor e como ele nos movimenta. Em “A cena e o presente passando” há uma ruptura nos diálogos e a presença do dramaturgo é finalizada. A partir daqui, sigo em “Sou no mundo”, o início da sistematização do Teatro da Percepção e exponho o que chamo, atualmente, de fenomenologia do estado de artista, além de discorrer sobre a importância de uma pedagogia para esse teatro. Em “Procedimentos para um Teatro da Percepção”, separo os tópicos que são as sementes dessa pesquisa, e finalizo com “O futuro e o teatro” e minhas considerações finais sobre essa viagem que fiz para dentro de mim e do meu modo de fazer/pensar teatral.

## quem sou eu diante desta pesquisa?

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte.

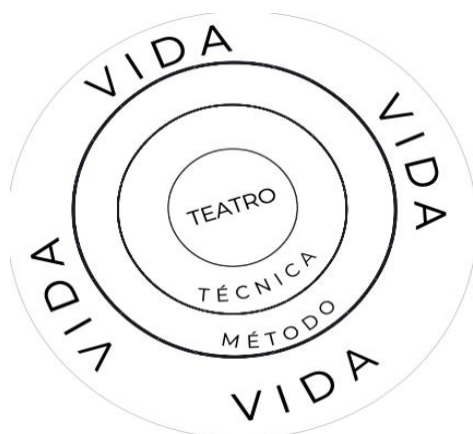
(Maurice Merleau-Ponty, 1994, p. 208)

Essa análise parte da minha experiência diante da descoberta e da convivência com a pesquisa sobre o teatro do dramaturgo Roberto Gomes. A partir desse encontro, *minha experiência* foi ressignificada e modificada. Apresento o que essa convivência causou no meu passado, na arte, como ele modifica meu presente e como influencia meu pensamento e as minhas possibilidades de levar essa dramaturgia à minha prática teatral. Para isso, olharei para Roberto Gomes com a perspectiva de um *conto* no qual eu mesma dialogo, com a intenção de olhar para a minha experiência e revelar minha visão sobre as peças e a vida de Gomes. A intenção é expressar, no mínimo, um pouco do que dele vive em mim e como essa convivência fez-me desenvolver o que chamo hoje de Teatro da Percepção: uma fenomenologia do estado de artista.

O que eu sei sobre Roberto Gomes não são somente dados, ou a crítica analítica sobre seu teatro, é a experiência de uma vida. Íntima e sensível. O que eu tenho para dizer sobre esse dramaturgo é meu, e o teatro que faço hoje, tem muita influência da descoberta dele.

Sejam bem-vindos ao que eu sei sobre o senhor Roberto Gomes, mas mais ainda, sobre o que o seu teatro fez com o meu.

Figura 1: Vida



Fonte: Autoria própria.

*Eu tive mestres e professores de teatro.  
Os professores me mostraram os métodos  
e as técnicas,  
os mestres me ensinaram o teatro.  
No teatro há técnicas, métodos e a vida.  
Os três elementos são responsáveis pela  
existência e permanência do teatro.  
Sem um deles, o teatro se enfraquece, ou  
se transforma em outra coisa.*

### Cronologia bibliográfica de Roberto Gomes<sup>3</sup>

**1882** – Nasce a 12 de janeiro, no Rio de Janeiro, Roberto Luís Eduardo Ribeiro Gomes, filho do banqueiro português Comendador Luís Ribeiro Gomes e de Blanche Ribeiro Gomes, francesa de nascimento.

**1890** – Em setembro, viaja para Paris em companhia da sua mãe para aprimorar os estudos. A bordo do navio, executa trechos musicais ao piano, sendo muito aplaudido pelos passageiros.

**1892** – Recebe sete prêmios escolares por seu brilhante desempenho discente no *Lycée Jaisson de Sailly*, de Paris.

**1896** – Em 28 de agosto, participa como diagramador e desenhista do programa, como ator e músico num sarau artístico em Paris, em que foram apresentadas a comédia “*Vouée aux Blancs*” e a “*Bouffoneire musicale*”, “*Les Deux Aveugles*”, de autores não nominados.

**1897** – Inicia a composição de “*Le papillon*”, comédia em dois atos, escrita em francês e que ele mesmo ilustra.

– Ao final deste ano, a falência do banco em que seu pai era um dos diretores determina seu retorno ao Brasil.

**1898** – Em 1º de janeiro, já no Brasil, conclui “*Le papillon*”.

**1904** – Em agosto, publica, na Revista Rosa-Cruz, a balada “*Les vains désirs*”.

- Traduz para o francês o “*Guide des États Unis du Brésil*”, de autoria de Olavo Bilac, Guimarães Passos e Bandeira Júnior.

**1905** – Inicia carreira no magistério, no Instituto Benjamim Constant e no Ginásio Nacional (hoje Colégio D. Pedro II), como professor de francês.

– Morre seu pai.

**1907** – Pronuncia a conferência “Os cachorros e o amo canino”, na Associação dos Empregados do Comércio, sob patrocínio da Sociedade Protetora dos Animais. Erradamente, essa conferência aparece anunciada em jornais da época sob o título “Nossos irmãos, os cães” ou “Nossos amigos, cães”.

**1909** – Inicia a crítica musical e teatral sob o pseudônimo de Bemol, em a *Gazeta de Notícias* e de Sem (outro pseudônimo usado por Gomes no jornal *A Notícia*) a *A Notícia*.

– É nomeado Inspetor Escolar.

**1910** – Em julho, a peça *Ao declinar do dia* é selecionada pelo Júri a Academia Brasileira de Letras e estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 16 de julho.

**1911** – A partir de 26 de agosto, assina com o próprio nome as críticas musicais e teatrais de *A gazeta de Notícias* e *A Notícia*.

<sup>3</sup> COSTA, Marta Morais da Coleção teatro brasileiro, Vol I, Rio de Janeiro, 1983.



- Em 24 de novembro, pronuncia conferência “Arte e gosto artístico no Brasil” que provoca azeda e desafortada reação de Oscar Guanabara, através das páginas de *O país*.
- Em 10 de outubro, estreia a peça *O canto sem palavras*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
- A editora Jacinto Silva publica *O canto sem palavras*.
- 1913** – Segundo a revista *Careta*, no mês de maio teria sido realizada a leitura pública do drama em 4 atos, *O beijo ao luar*, cujo texto continua desaparecido.
- 1915** – Em 1º de janeiro, a revista *A ilustração Brasileira* publica o conto “Os camundongos”.
- Em 14 de junho, estreia *A bela tarde*, no Teatro Trianon.
- A tipografia do Jornal do Comércio imprime a peça *A Bela tarde*.
- 1916** – Em 19 de fevereiro, publica, em *O imparcial*, o texto “A cidade que morre”, crônica sobre Ouro Preto, impregnada de penumbrismo e tristeza.
- Em 4 de julho, no Teatro Municipal, a peça *O sonho de uma noite de luar* é representada, pela primeira vez, como parte de um espetáculo beneficente. Os atores são amadores e, entre eles, o próprio autor.
- A tipografia do *Jornal do Comércio* imprime *O sonho de uma noite de luar*.
- 1917** – Leitura pública de *Berenice* em língua francesa.
- Em 5 de novembro, *Ao declinar do dia* é representada em francês pela Companhia de André Brule no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
- Submete-se a uma séria intervenção cirúrgica.
- 1918** – Em janeiro, polemiza com Goulart de Andrade sobre a originalidade de *Ao declinar do dia*.
- Em 7 de agosto, pronuncia a conferência sobre a obra de Maurice Maeterlink no Teatro Municipal, publicada em *A notícia*, no dia seguinte.
- Em 16 de setembro, estreia no Teatro Recreio a peça *O Jardim Silencioso*.
- 1919** – Em 23 de julho, conclui a peça *A casa fechada*.
- 1920** – É aposentado no cargo de Inspetor Escolar por motivo de doença.
- 1921** – Em 22 de junho, estreia *Inocência*, no Teatro Fênix Dramática.
- 1922** – Artigo sobre a obra de Henri Bataille, publicado em *A ilustração Brasileira*.
- 22h30 horas do dia 31 de dezembro, numa crise de depressão, Roberto Gomes suicida-se com um tiro de revólver no coração em sua residência à rua D. Carlota, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.
- 1923** – Em 25 de agosto, estreia a versão francesa de *Berenice*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
- 1931** – A Companhia Jaime Costa estreia *Berenice* em português, no Teatro João Caetano, em 3 de setembro.
- 1932** – A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) publica o texto de *Berenice*.
- 1934** – Em 18 de dezembro, remontagem, com adaptações, de *O canto sem palavras* pelo Teatro Escola, no Teatro Casino, no Rio de Janeiro.
- 1947** – Em setembro, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) publica, no Boletim nº 339, o texto de *A casa fechada*.

**1953** – Em 21 de novembro, estreia, no Teatro Municipal, *A casa fechada*, durante o II Festival do Rio de Janeiro.

Antes de iniciarmos o mapeamento-descoberta-aventura sobre meu estado de artista influenciado pela figura de Roberto Gomes, faço uma breve introdução às correntes literárias que permeiam este estudo, colocando-o em um campo estético que já tem suas características reconhecidas. Este texto fará uma viagem imagética aos dados colhidos sobre a vida e obra deste autor, costurando o meu fazer teatral ao longo dos meus 33 anos de idade, mas ao mesmo tempo, procurando seguir certo rigor acadêmico. Embora não seja de meu total interesse.

## ideias e ideais em tempos distorcidos; o teatro como expressão do humano

A história do teatro não se esgota na história da literatura dramática: eis um lugar comum que nunca é demais lembrar. Fenómeno estético, o teatro é também um facto sociológico; e um drama, seja qual for o seu mérito literário, do ponto de vista da arte dramática não será mais do que um projecto enquanto não passar pela transformação qualitativa que irá convertê-lo em espetáculo. (REBELLO, 1979, p. 75)

### o simbolismo

Anna Balakian escreveu um dos estudos mais importantes referentes a este tema: o livro “O simbolismo”, em 1967. Segundo a pesquisadora, o movimento acontece na França entre o período de 1885 e 1895. Em 1886, Jean Moréas batiza o movimento como uma *escola* simbolista a partir da publicação de um Manifesto na revista *Figaro*. Entretanto, a escola durou menos de dez anos, uma vez ser o movimento simbolista a face visível de algo mais difuso que começa com o Romantismo Alemão. Em 1891, o próprio Moréas rejeita em parte o que chamou de simbolismo em oposição à obscuridade tão frequente nas produções que se referem a essa estética. Os poetas e escritores da época não se intitulavam simbolistas, como foi o caso de Mallarmé, considerado um dos principais responsáveis pelo aparecimento do movimento.<sup>4</sup> A filiação dos artistas ao que se chamou de simbolismo se deu com as manifestações das inquietudes decorrentes das transformações físicas e ideológicas da época. E vale ressaltar que os principais nomes desse movimento se recusaram a defini-lo, uma vez à época, ele ter sido mais teorizado que produzido. Portanto, o simbolismo não se consolidou como uma escola, ele foi nomeado e teorizado apenas futuramente por críticos e estudiosos dos movimentos literários.

Em meados do século XIX, a ciência avançava significativamente, a Teoria de Evolução de Darwin quebrou os paradigmas e se tornava protagonista de um novo caminho ideológico. Enquanto o Romantismo exaltava o homem como herói, a teoria darwinista o reduzia a um simples animal indefeso e tem seu tamanho minimizado diante da grandeza do universo. Desta forma, o espírito científico domina toda uma geração de intelectuais e escritores, sendo esse também, o período que compreende a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial, iniciada em fins do século XVIII. Embora o progresso das ciências tenha trazido aos homens inúmeras facilidades, trouxe-lhes também uma sensação de angústia

Pela aguda conscientização de sua pequenez no universo, onde ele seria uma ínfima partícula, levando-o a questionar o seu papel nesse Cosmos impassível, organizado e,

---

4 BALLAKIAN, Anna. O simbolismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 61.

mais que tudo silencioso. Entram em choque a pretensa explicação científica do mundo e a incompreensão natural da vida. (FRAGA, 1992, p. 24)

Devido a esse sentimento de morbidez em relação à condição humana e aos substantivos eufemísticos relacionados ao movimento, ele foi equivocadamente chamado de *decadentismo*, o que nos leva a mais uma observação relevante ao tema. O decadentismo se impõe como uma atitude dos autores, filósofos e estudiosos, como um estado de espírito (*état d'âme*). “O Decadentismo seria a inquietação gerada por uma crise, o Simbolismo, uma reflexão intelectual que se processou logo em seguida” (FRAGA, 1992, p. 25) nos explica Eudynir Fraga, em seu importantíssimo livro *O simbolismo no teatro brasileiro*, de 1992. Tomados, então, por esse espírito decadente, dando ao poeta a missão de expressar os mistérios da existência, voltando seus olhos para si mesmo, uma das inúmeras características do movimento simbolista é a tentativa de falar das situações e das coisas pelos símbolos, e ele surge em contrapartida ao empirismo científico.

O perfeito uso desse mistério constitui o símbolo: evocar um objeto pouco a pouco, para manifestar um estado de espírito ou, inversamente, selecionar um objeto e libertar um estado de espírito a partir dele, por meio de uma série de decodificações. (MALLARMÉ *apud* BALLAKIAN, 1967, p. 68)

Em se tratando da poesia simbolista, que abriu as portas para as outras manifestações artísticas dessa linha estética, tem-se uma busca pelos efeitos sonoros com certa musicalidade, bem como o uso de figuras de linguagem (assonância, aliterações, metáforas, sinestesia). Os poetas simbolistas rejeitam o rigor e a disciplina parnasiana e se voltam para um apelo metafísico, inconsciente, espiritual e místico. Dessa forma, *sugerir ao invés de descrever* torna-se um dos lemas mais precisos do movimento simbolista. Além dessa nova forma de ver o mundo, os temas preferidos dos poetas simbolistas, bem como dos seus sucessores artísticos, causados pela situação corrente e revolucionária na ciência e na vida social, eram a morte, o mistério e a loucura como tentativas de superar, entender e rebelar-se contra os novos paradigmas da vida atual. Assim como a sua poesia, a história do movimento simbolista é repleta de percalços e certas dificuldades, o que não nos cabe no momento, portanto, partiremos para o teatro com o questionamento mais plausível e explicativo referente ao que foi visto até aqui sobre o tema: “Que melhor *locus* para a sinestesia do que o palco?” (BALLAKIAN, 1967, p. 99). O teatro simbolista poderia ter sido a oportunidade de projetar na realidade a paisagem interior, o subjetivismo causado pelo sentimento e reconhecimento de pequenez e insignificância diante do universo, ele poderia ter exteriorizado o que o poeta simbolista tanto buscou sugerir, mas no palco, pelo corpo e pela voz dos seus artistas. Os símbolos poderiam

substituir eficazmente os grandes diálogos do teatro convencional, mas não foi com toda essa habilidade que o Teatro Simbolista se concebeu.

O drama simbolista carrega uma história de críticas, em sua maioria por desobedecer determinadas regras convencionais do que seria um teatro sério, bem-sucedido. Considerados defeitos aos olhos dos críticos eruditos da época, Ballakian observa três grandes características do Teatro Simbolista, a saber: a falta de caracterização e interpretação, a falta de conflito ou crise e, por fim, a falta de uma mensagem ideológica.

Nenhuma ideia conclusiva poderia ser extraída de uma representação simbolista. Não havia catarse porque nenhuma questão moral seria esgotada; nem um jogo de emoções, nem uma troca de ideias era fornecida por essas peças. Elas nem divertiam, nem instruíam. Não realizavam nenhum dos objetivos tradicionalmente ligados ao teatro. (BALLAKIAN, 1967, p. 100).

Assim como foi alvo das opiniões dos críticos especializados, o Teatro Simbolista também sofreu com as críticas dos próprios atores que o acusam de não os desafiar no palco. Nesse contexto, Maurice Maeterlinck (1862-1949), talvez um dos maiores nomes do Teatro Simbolista, foi quem melhor se posicionou. Nesse teatro, há um esvaziamento dos atores, um anulamento proposital deles. Maeterlinck, autor de *Pélieas et Mélisande*, *L'Intruse* e *Interieur*, buscava médiuns ao invés de atores e foi desse ideal que ele sugeriu a troca dos atores por bonecos (MOLLER, 2006). No artigo *Menus Propos: Le Théâtre*, mais conhecido como *Théâtre d'Androides*, publicado em 1890, Maeterlinck faz esta proposição afirmando que o ator interfere na alma das personagens, comprometendo o sublime poético, dizia que somente onde inexistente a palavra é que começa o diálogo com a alma (FRAGA, 1992). Do drama ao palco, os símbolos passaram a conversar entre si. De folhas em branco, foram reconhecidos grandes e numerosos silêncios, sendo característica das peças simbolistas. Com a intenção de provocar a imaginação e causar um *estado* no espectador, as falas tornaram-se plásticas, sugeriam o onírico e serviam de estimulantes para a plateia. O drama simbolista começa a caminhar por novas estradas: a palavra, os diálogos, os gestos, as intenções, as cores, os sons e cada objeto passará a representar algo além do que costumeiramente representava. A peça simbolista seria uma metaforização da realidade, sem a necessidade de nenhum ensinamento moral, mas com a intenção de comunicar os mistérios da vida, e seus autores fazem isso colocando em cena o contraste entre a vida cotidiana e os acasos do destino em que o ser humano é somente uma marionete. Ao tratar de temas como a existência humana, o drama simbolista torna-se atemporal, e com isso, Fraga nos diz

A teoria do drama simbolista que o poema dramático fosse múltiplo (porque apoiado num diálogo que se situa em dois planos), que ele oferecesse ao público, sob uma

fábula superficial, zonas obscuras onde cada um avançaria segundo suas forças, onde os olhares mais penetrantes descobririam no fundo a Ideia, livre de qualquer associação com o século. (FRAGA, 1992, p. 49)

Esse teatro foi caracterizado por Peter Szondi, em um dos estudos mais significativos sobre o drama moderno no livro *Teoria do drama moderno*, de 2001, como um “drama estático”, o qual causa uma cisão no teatro clássico, fazendo-o, então, caminhar para um teatro moderno. Szondi não se refere ao drama estático como simbolista, mas ao se dedicar a analisar as obras de Maeterlinck (SZONDI, 2001, p. 46) é possível identificar tais características. Diferentemente das tragédias gregas, em que havia um conflito trágico entre o herói e o seu destino, e do drama no classicismo, em que se problematizava as relações entre os homens, o Teatro Simbolista coloca em cena apenas o momento em que o destino age na vida das personagens. Por esse motivo, o drama simbolista foi acusado de não ter “ação”, e Szondi corrige esse equívoco sugerindo que substituamos a categoria de “ação” pela de “situação”, configurando assim um novo estilo de dramaturgia. Acusado de ser poesia e não teatro, as falas das personagens, muitas vezes, não são suficientes para se que instaure o diálogo, são tentativas, em meio a balbucios e longos silêncios, de expressar a angustiante situação em que estão as personagens. Sendo assim, tem-se, no Teatro Simbolista, personagens frágeis, indefesas, quase sem vida, uma vez que já estão beirando o abismo da morte e não podem mais agir. Portanto, as falas deixam de ter um aspecto dialético e passam a não ter significados precisos, não comunicam mais ações, juízos ou afirmações e passam a ter valores nitidamente líricos.

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana tal como a concebia, o levou a introduzir o homem como objeto passivo do mundo numa forma que só o reconhece como sujeito ativo e falante. Isso provoca uma virada em direção à épica no interior da concepção dramática (SZONDI, 2001, p. 65).

Ainda segundo Szondi, essa crise na estrutura dramática configura outra característica importante a esse novo teatro: as peças curtas. As peças simbolistas mostram o momento de tensão em que o destino está agindo na vida das personagens, por isso é mais eficaz para o dramaturgo manter esse momento de tensão do começo ao fim em uma peça curta, sem respiros, para que causasse a impressão da catástrofe, atingindo o espectador de forma arrebatadora. Diz Szondi, “[...] a peça em um ato não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade”. (SZONDI, 2001, p. 92). Tendo em vista que o Teatro Simbolista foi iniciado por Mallarmé, um poeta, há de se compreender a preocupação dos simbolistas com o texto, uma vez que estavam mais preocupados com a poesia que com a própria dramaturgia (ROUBINE, 1998), e isto os tornou quase ininteligíveis à época, tamanha a tomada de consciência dos

poetas/dramaturgos em busca de um teatro satisfatório à alma humana e não ao espírito da arte, da encenação e do entretenimento.

Vê-se até aqui características hoje conhecidas e pouco surpreendentes em se tratando do teatro moderno. A ruptura que o Teatro Simbolista causou à sua época foi tamanha que o manteve às margens dos principais estudos, no entanto, foram justamente elas as predecessoras e possibilitadoras dos próximos passos dados pelo teatro do século XX. Em 1893, Lugné-Poe fundou o berço do Teatro Simbolista, o *Théâtre de l'Oeuvre*, que irá influenciar notadamente muitos artistas que virão depois. Beberam diretamente dessa fonte os notáveis Jarry com seu *Ubu rei*, Meyerhold, Craig, Thecov e outros grandes nomes do teatro que, se estudados nas entrelinhas ou nem tanto, encontram-se em suas origens a *necessidade* da revolução causada pelo Teatro Simbolista. E é justamente a partir dessas fontes que é possível buscar as proximidades e críticas entre o Teatro Simbolista e correntes modernas como o Teatro do Absurdo.

## **o absurdo**

As flies to wanton boys, are we to the gods;  
They kill us for their sport.”  
(King Lear: act 4, scene1, page 2).

Eudynir Fraga, em 1988, no livro “*Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?*”, no capítulo *Absurdidades*, nos coloca a curiosa questão do porquê Martin Esslin, o responsável por nomear o Teatro do Absurdo, ter se calado diante das inúmeras particularidades entre essas duas correntes literárias.<sup>5</sup> Mas, será mesmo que Esslin não se atentou a isto? E para iniciar esta análise, pontuamos Fraga e as três acusações feitas a esses teatros, a saber:

- 1) Não oferecem personagens concretas;
- 2) Inexistência de conflito;
- 3) A falta de uma mensagem ideológica, ou seja, teatro alienado, preocupado em mostrar as angústias particulares dos seus cultores, recusando a realidade que nos cerca e ignorando todos os problemas sociais existentes – e prementes. (FRAGA, 1988, p. 31)

O teatro do Absurdo, assim como a maioria dos movimentos vanguardistas, volta-se aos seus antepassados para criar uma revolução. Martin Esslin (1918-2002), nascido na Áustria,

---

<sup>5</sup> “[...] parece-nos curioso ter Esslin silenciado sobre a profunda influência do simbolismo neste tipo de teatro. Talvez, porque o teatro simbolista conote a ideia de um “teatro literário” ou “teatro poético”, com todas as implicações pejorativas dessas denominações.” (FRAGA, Eudynir, *O simbolismo no teatro brasileiro*, 1988, p. 30)

viveu na Inglaterra por quase toda a sua vida e foi quem organizou e teorizou o que chamamos hoje de Teatro do Absurdo em seu livro, de mesmo nome, de 1968. O autor apresenta os expoentes desse novo teatro. Fala de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, entre outros, antes de teorizar o tema e deixa para os últimos capítulos as análises de identificação do termo.

Não podemos procurar os germens de um fenômeno contemporâneo como o Teatro do Absurdo sem primeiro definir sua natureza de modo que possamos distinguir, dentre seus elementos mais frequentemente presentes (que se combinam e recombina nas formações caleidoscópicas de gostos e atitudes em eterna mudança), de quais é ele formado. (ESSLIN, 1968, p. 277)

Desse modo, entende-se que o autor dá a devida importância à tradição e à história que antecede o Teatro do Absurdo e, portanto, não ignora o Teatro Simbolista, muito pelo contrário, admite que o Teatro do Absurdo só pode ser considerado como tal a partir de outras tendências, que já foram vanguardistas, e possibilitaram o futuro presente.

Os movimentos vanguardistas quase nunca são inteiramente novos ou sem precedentes. O Teatro do Absurdo é uma volta a tradições antigas e mesmo arcaicas. Sua novidade reside na maneira inusitada pela qual combina tais antecedentes, e uma relação dos mesmos mostrar-nos-á que aquilo que pode parecer ao espectador despreparado uma inovação iconoclastica e incompreensível é apenas, de fato, a expansão, avaliação e desenvolvimento de rotinas familiares e completamente aceitáveis em contextos apenas ligeiramente diferentes. (ESSLIN, 1968, p. 277)

Quero aqui aproximar esses dois teatros com o propósito de enriquecer ainda mais as possibilidades dessa primeira corrente quase esquecida e afirmar as inúmeras relevâncias ao se olhar para elas de maneira atemporal. Portanto, mesmo que Esslin não tenha usado, em termos, o Teatro Simbolista como precursor, ele nos deixa claro a importância dos caminhos já percorridos pela história do teatro até o momento em que intitula o Teatro do Absurdo.

As características históricas que também fizeram emergir a necessidade de um novo teatro, como aconteceu com o Teatro Simbolista, também estão presentes no surgimento do drama absurdo. Estamos agora em meio ao século XX, duas grandes guerras devastaram o mundo. São tempos de atrocidades institucionalizadas, repressão, censura, náuseas, niilismo. O ser humano vê-se diante de uma era desolada, exilado em suas próprias pátrias e em si mesmos. A fé está abalada, e o seu declínio deu-se pelas ilusões de progresso, nacionalismo e outras tantas falácias totalitárias. A segunda grande guerra estraçalhou sonhos e dogmas. Um sentimento de vazio, de negação e de nojo<sup>6</sup> toma os artistas. Os dadaístas e surrealistas<sup>7</sup> dão os

---

<sup>6</sup> Ver, Fraga, p. 34.

<sup>7</sup> “Basta de pintores, basta de literatos, basta de músicos, basta de escultores, basta de religiões, basta de republicanos, basta de monarquistas, basta de imperialistas, basta de anarquista, basta de socialistas, basta de bolcheviques, basta de políticos, basta de proletários, basta de democratas, basta de exércitos, basta de polícia, basta de pátria, enfim, chega de todas essas imbecilidades, mais nada, nada, nada, NADA, NADA, NADA. (NADEAU, M. História do Surrealismo, São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 695)



primeiros passos para novas expressões artísticas contestadoras com uma atitude estética de negação. As ideias humanistas passam a ser traduzidas por ideias existencialistas. “O homem está perdido: todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.” (ESSLIN, 1968, p. 21) Esse teatro, portanto, passa a falar não mais *sobre* a condição humana, mas apresenta exatamente *como* o absurdo existe nessa nova realidade, com imagens teatrais concretas. Há, no contexto histórico em que surgiu, as mesmas inquietudes e incômodos que no século XIX. O teatro precisa falar do que está acontecendo, encontrar uma nova linguagem, um novo meio de se expressar, e nos anos 50, um grupo de dramaturgos, que também não se consideravam uma escola, fez isso de forma incontestável. Compartilharam o compromisso de olharem para o homem face a esse universo distorcido no qual ele não se sente mais inserido.

O hábito da tradição de um teatro sério, bem-feito, com linguagem coloquial, espaço e tempo definidos, personagens tipificadas, histórias com ensinamentos morais e éticos, fizeram com que o Teatro do Absurdo fosse causador de protestos indignados daqueles que definiam e limitavam o que consideravam “teatro”. Embora isso não nos surpreenda, uma vez que a maioria das vanguardas causaram esse estranhamento, as novas combinações e variações propostas pela dramaturgia e encenações do Absurdo levaram-nos ao que Esslin chama de “teatro puro”<sup>8</sup>. Outra característica marcante desse teatro que o autor não considera inovação, mas uma volta às origens, é a linguagem esvaziada. O drama assume uma atitude antiliterária, repudia a linguagem como único instrumento de expressão, e passa a usar um *nonsense* verbal. “O teatro sempre foi mais do que a mera palavra. Somente a linguagem permite a leitura, mas o verdadeiro teatro só se pode manifestar na execução do espetáculo.” (ESSLIN, 1968, p. 279). Esslin cita Hazlitt ao indicar que o Teatro do Absurdo produz ações significativas e poderosos efeitos que dizem mais do que a própria palavra, elementos que existem independente da palavra.

Trata-se do maior alcance do engenho humano, e nada, a não ser o adestramento das faculdades do corpo e da mente, com dedicação incessante e empenhada, desde a mais tenra infância, até a maturidade, pode atingi-lo plena ou sequer parcialmente. Homem, que animal maravilhoso és tu, e como é impossível conhecer teus caminhos! Podes fazer coisas tão estranhas, mas aplicar-se em coisas tão pequenas! (HAZLITT *apud* ESSLIN, 1968, p. 279)

Surge então uma dramaturgia oposta ao esquema narrativo do teatro realista e, com isso, grandes nomes do teatro se consolidaram e são reconhecidos até hoje. A busca por um caminho para enfrentar esse universo desconexo e sem sentido que não está somente ao entorno, mas dentro de cada ser humano, é o princípio coordenador das peças do Teatro do Absurdo. Assumir

---

<sup>8</sup> “(...) isto é, efeitos cênicos abstratos tais como os que nos são familiares no circo ou na revista, no trabalho dos malabaristas, acrobatas, toureiros e funâmbulos.” (ESSLIN, 1968, p. 278)

um mundo novo e abandonar o que não é mais possível de aceitar, também causa uma sensação de perda, por isso esse teatro, assim como o decadentismo, no Teatro Simbolista, é um *sintoma* de toda uma geração. A existência tornou-se mesquinha, mecânica, vazia. Esslin usa o conto escrito por Albert Camus “O mito de Sísifo”<sup>9</sup> para ilustrar seres humanos destilando desumanidade.

O mal-estar diante da própria desumanidade do homem, o indescritível desapontamento que temos ao defrontarmos com a imagem do que somos, esta “náusea”, como a chama um escrito contemporâneo, também é o Absurdo. (CAMUS, *apud* ESSLIN, 1968, p. 347).

O Teatro do Absurdo escancarou a condição humana à época. Com seus diferentes e diversos autores buscando suas próprias formas de expressar o absurdo do mundo. Ele não é uma escola, é na realidade um vômito artístico, uma projeção individual e íntima de cada autor no mundo real. Ele não investiga a conduta moral, não resolve problemas, ele apresenta uma sensação, escancara os sintomas da mente humana diante das catástrofes que ela mesma é capaz de criar, de maneira quase ininteligível, incompreensível, mas completamente sensorial. A ação, no Teatro do Absurdo, não conta histórias, mas comunica sensações por meio de imagens poéticas, e as palavras não estão, de forma alguma, em um lugar superior dentro da encenação. O Teatro do Absurdo dialoga frente a frente com o mundo em que vive, recriando formas de expressão e usando de outros instrumentos para comunicar suas angústias. O homem está só, é uma marionete vivendo uma vida de espera, em que nada acontece. Ao público, as personagens não têm motivos ou ações, é o ser humano desintegrando até a sua morte o que lhes permite, por bem ou por mal, confrontar-se com sua própria pequenez e insignificância.

Hoje, quando a morte e a velhice são cada vez mais disfarçadas com eufemismos e um confortador linguajar infantil, e quando a vida está ameaçada de ser sufocada pelo consumo maciço da vulgaridade mecanizada e hipnótica, a necessidade de confrontar o homem com a realidade de sua condição é maior do que nunca. Pois a dignidade do homem reside em sua capacidade de enfrentar a realidade em toda a sua sensatez, aceitá-la livremente, sem medo, sem ilusões – e rir-se dela. É a esta causa que se dedicam, de suas várias maneiras individuais, modestas e quixotescas, os dramaturgos do Absurdo. (ESSLIN, 1968, p. 473)

---

<sup>9</sup> “Sísifo eternamente empurrando uma pedra para o alto do morro e sempre consciente de que nunca atingirá o cume – simboliza perfeitamente esse sentir e produz um estado de angústia metafísica...” FRAGA, Eudynir. *Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo, Editora Art e Tec, 1992, p. 27.

## a fusão

O teatro já não nos satisfaz. É uma distração para os olhos e os ouvidos. Nada mais... (Roberto Gomes, 1916, p. 30)

Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver teatro e nem o drama, e o verdadeiro teatro nasce com a poesia – embora por outros caminhos – de uma anarquia que se organiza, depois de lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações. (ARTAUD, 1974, p. 65)

Enquanto o Teatro do Absurdo esvazia os diálogos e assume um *nonsense* verbal e uma atitude antiliterária, em que as palavras não dizem nada, o Teatro Simbolista usa de diálogos cotidianos para expressar as personagens presas em suas casas burguesas e rotina tediosa com uma troca de palavras que nada dizem ao enredo da peça. A repetição e o uso das palavras no Teatro do Absurdo servem para expressar a falta de sentido da vida, por sua vez, no Teatro Simbolista a palavra é usada para explicar os sentimentos humanos, o que a faz, de certa forma, receber a crítica de um teatro demasiadamente estático, de poltrona, verborrágico. Percebe-se no Teatro Simbolista, que a palavra está esgotando seus significados, quase não é mais suficiente, há uma tentativa exaustiva de falar, de tentar comunicar os sentimentos mais profundos. Entretanto, há também longos silêncios, com rubricas sempre muito explicativas, e, embora verborrágico, há muitas frases com poucas palavras, quase monossilábicas, o que demonstra que elas já não eram mais suficientes para expressar o interior do ser humano diante dos acasos da vida. Enquanto isso, no Teatro do Absurdo, esse esgotamento retira o diálogo do protagonismo, entendendo que ele não pode mais expressar-se sozinho, os diálogos surgem como objetos de cena. Ambos usaram da palavra para expor o sentimento de desconforto e de vazio existencial, um ocultando o diálogo e o outro, refugiando-se na forma literária como tentativa de expressão.

Nós falamos, é verdade, mas só falamos... só falamos... quando não temos nada que dizer. Falamos para disfarçar o gosto da existência, escapar à solidão que nos cerca e nos oprime. (...) Tudo o quanto se pensa, se sonha, se sofre, sem que ninguém venha a sabê-lo, (...) não podemos materializar em palavras, e, entretanto, é essa a nossa verdadeira existência, e o que vive com mais ternura em nossa memória, é a muda recordação dos gestos que não foram feitos, das palavras que não foram ditas, de dois silêncios que se compreenderam!! (FRAGA apud GOMES, 1992, p. 158)

O corpo decadente do Teatro do Absurdo externou o que se passa na psiquê enquanto no Teatro Simbolista o corpo é estruturado, moral e contido, mas que demonstram o espírito decadente, incapaz de lutar contra o próprio destino, quase sem ação, marionete da vida. Ambos têm a necessidade de uma gestualidade forte para criação de imagens, e em quadros condensados, produzem peças mais curtas que mostram o exato momento de tensão, uma vez

que as relações entre as personagens estão reduzidas. No entanto, as encenações, à época, de algumas peças simbolistas não deram conta de tal estrutura dramática e acabaram por pôr à margem da história muitas peças e seus autores, devido à má interpretação e à não solução dos textos em cena. Como analisado em minha dissertação de mestrado, as peças do Roberto Gomes foram pouco encenadas por inúmeros fatores, um deles por não terem sido muito bem compreendidas pelos diretores, ensaístas e atores da época, uma vez já ser ele um autor que caminhava em direção a um teatro moderno. (ALMEIDA, 2015, p. 30). E foi o que aconteceu com outros inúmeros textos simbolistas ao redor do mundo. Mesmo que nesse teatro possamos ver uma família e relações afetivas, cada personagem age como se fosse seu próprio protagonista, e não sabemos nada além do momento presente e das situações em que estão. As peças simbolistas produziram diálogos porque, provavelmente, à época, seria pretencioso demais negar o tempo, o lugar e a palavra, muito embora alguns autores como Gomes, o tenham feito, como é o caso da sua peça curta *O sonho de uma noite de luar*, de 1906. Assim como o Teatro do Absurdo, o Teatro de Simbolista coloca suas personagens em situações sem nenhuma ação. Os silêncios dizem mais que as próprias palavras e desse modo, já preconizava o que Artaud diria mais tarde; que no futuro o diálogo iria se converter em silêncio, bem como ocorreria a substituição dos atores por marionetes, como sugerido por Maeterlinck e o próprio *Über-marionette*, de Gordon Craig.

Os homens não passam de pequenos fantoches, vãos e inconsistentes, sombrinhas taciturnas que esboçam no crepúsculo alguns gestos vagos e monótonos até morrer, sofrendo, como nasceram, sofrendo como viveram, sofrendo. (ALMEIDA *apud* GOMES, 1918, p. 31)

Mais uma das constantes que aproxima a forma desses dois “tipos de teatro”, é o distanciamento em que se colocam diante do teatro didático brechtiniano. Neles não é discutido a condição humana, mas são expostas as condições em que vivem sem julgamento. Embora no Teatro do Absurdo o homem do pós-guerra enfrente suas sombras, sendo personagens sem referentes; no simbolismo, diante de uma sociedade ainda retraída, patriarcal e cristã, seus personagens estão em situações com as quais não gostaríamos de estar, mas diante do destino, frágil e vulnerável a ele. São personagens tomando consciência da sua incapacidade diante do universo.

NICOTA – São velhos. Já não sentem. (*falando sobre papai e mamãe*)  
O PRIMO JUCA – Sentem sim. Eles também têm as suas tristezas... outras pequenas tristezas que não nos comoveriam se as conhecêssemos, e que eles nos calam.  
NICOTA – Por quê?  
O PRIMO JUCA – Porque percebem confusamente que, embora nos amem, estão muito longe de nós.  
NICOTA – Deveriam falar.

O PRIMO JUCA – Mas, falam! Todos nós falamos... do calor, do cometa, da festa de amanhã... e os dias vão correndo. Mas no meio daquele turbilhão fofo de palavras, que surja em nossa vida um fato grave, que nasça em nosso peito um fundo sentimento, e pela primeira vez faz-se em nós o silêncio. Continuamos a viver uns ao lado dos outros, trocando palavras e sorrisos, e mais isolados, entretanto, mais longínquos do que as mais longínquas estrelas!

NICOTA – (*com tristeza*) E vivemos sempre assim?

O PRIMO JUCA - e vamos assim vivendo, resignados e mudos. Os anos passam, amontoando sobre nós o peso da grande solidão humana, até que um dia...

NICOTA – um dia?

O PRIMO JUCA – um dia, como hoje... depois de uma tarde luminosa e bela, quando chega devagarinho a noite e que a natureza inteira emudece, preparando-se para o grande repouso, então, aquela hora triste infinitamente, uma languidez mole aos poucos nos invade, e sentimos surgir em nós, irresistível e terno, o desejo angustioso de soluçar baixinho contra um peito amigo. (*E, com efeito, Nicota, encostada ao peito do primo Juca, soluça baixinho, enquanto ao longe, um sino tange calmamente*)

NICOTA – Primo Juca!

O PRIMO JUCA – E falamos então. Rejeitando a roupagem vã das palavras fictícias, balbuciamos as outras, as imortais palavras de verdade e de dor! Os mais fundos segredos sobem da alma aos lábios, e, desnudando os nossos corações, mostramos sem pudor tudo o que chora em nós.

NICOTA – Ah! Que houve para isso?

O PRIMO JUCA – Nada houve. Foram duas pequenas dores que se encontraram no crepúsculo, e que se contemplam um instante antes de separar-se. (GOMES, *A bela tarde*, 1983, pp. 161-162)

\*\*\*

VLADIMIR: Você tem razão, somos inesgotáveis.

ESTRAGON: É para não pensarmos.

VLADIMIR: Essa desculpa nós temos.

ESTRAGON: É para não ouvirmos.

VLADIMIR: Temos as nossas razões.

ESTRAGON: Todas as vozes mortas.

VLADIMIR: Fazem barulho de asas.

ESTRAGON: Como de folhas.

VLADIMIR: De areia.

ESTRAGON: De folhas.

(*silêncio*)

VLADIMIR: Todas falam ao mesmo tempo.

ESTRAGON: Cada um para si.

(*silêncio*)

VLADIMIR: Não, sussurram.

ESTRAGON: Farfalham.

VLADIMIR: Murmuram.

ESTRAGON: Farfalham.

(*silêncio*)

VLADIMIR: O que é que elas dizem?

ESTRAGON: Falam da vida delas.

VLADIMIR: Ter vivido não basta para elas.

ESTRAGON: Ainda têm de ficar falando.

VLADIMIR: Estar morto não basta para elas.

ESTRAGON: Não é suficiente.

(*silêncio*)

VLADIMIR: Fazem barulho de penas.

ESTRAGON: De folhas.

VLADIMIR: De cinzas.

ESTRAGON: De penas.

(*longo silêncio*)

(BECKETT, *Esperando Godot*, p. 64)

Essas e outras ligações entre o teatro do final do século XIX e início do século XX mostram que ele está sempre relatando o seu tempo da forma em que está inserido, sempre buscando canais de investigação e transmissão de pensamentos e questionamentos. Intrínseco aos corriqueiros diálogos, o Teatro Simbolista inseriu essa preocupação da realidade não só social, familiar, mas individual. A situação básica do indivíduo que o Teatro do Absurdo expõe em diálogos desconexos e sem lógica, relatam quase que da mesma forma a preocupação com o indivíduo particular que o simbolismo expõe em diálogos cotidianos, muitas vezes também sem fundamentos. Cada qual com suas próprias possibilidades, geografia, tempo, política e educação, e ainda sim, falando sobre o mesmo assunto; a busca pelo auto entendimento em um mundo disperso. As personagens em ambas as correntes são seres solitários que embora estejam em relacionamentos, junto a familiares, nas salas de jantar, em conversas com vizinhos e interagindo sempre em pares, são absolutamente sozinhas. Seres humanos que se reconhecem sozinhos, solitários em vida esperando pela morte. Em se tratando da morte, esse é outro tema levantado por ambas as correntes a partir do suicídio. Embora ele não seja a saída, é ainda sim uma solução. O homem absurdo não se suicida, ele resiste em forma de revolta, e sem motivação. No Teatro Simbolista se ele não se suicida, por um posicionamento cristão ou medo social, mantém-se vivo também sem motivação e sua revolta é o pessimismo e o perpétuo sofrimento. O Mito de Sísifo e o ciclo ao qual o ser humano está consciente da sua situação pode ser compreendido também como o destino enfadonho ao qual todos estamos condicionados nas peças simbolistas. A felicidade só é uma parte do ciclo, é o momento em que Sísifo chega ao cume carregando sua pedra, que, logo em seguida desce rolando novamente.

LAURA: A minha liberdade? Qual de nós é livre? Julgamo-nos sê-lo. Agitamo-nos tristemente na sombra. Mas, ao longe, espreita-nos e sempre nos dirige o desconhecido misterioso que tem em mãos todos os fios. Puxa-os quando bem entende e só fazemos os gestos que ele quer. (Roberto Gomes, *Ao declinar do dia*, p. 58)

Enfim, há inúmeras características que aproximam essas duas correntes teatrais, e o intuito não é colocá-los lado a lado como pares, mas teatros singulares que olham para o ser humano de uma forma individual, imerso em uma sociedade dispersa, refletindo as entrelinhas da condição humana, buscando sempre novas linguagens de expressão cabíveis ao seu tempo. Decodificando as discussões, somos levados à reflexão, ao sentimento, à sensação, aproximando-nos ou não das situações, mas sabendo que cada um em seu tempo, o indivíduo está imerso quase que completamente nas situações representadas por estas correntes teatrais. Embora as tenha apresentado cronologicamente a partir dos surgimentos de seus expoentes, elas coexistiram, ou seja, seus criadores coexistiram, sempre estiveram entre nós. Elas são

nomeadas conforme o tempo, são encaixadas em padrões e nomenclaturas específicas, mas elas se complementam, se ajudam, resistem juntas. O Teatro é uma arma, um veículo, um documento não só social, mas humanitário, que de diferentes formas sempre busca olhar para dentro do ser humano, que é de onde nasce toda a arte.

O Teatro do Absurdo e todo o seu estudo e relevância pode, por fim, resgatar a importância das suas origens e nos fazer olhar com mais cuidado ao que o Teatro Simbolista nos dizia lá atrás, e assim, expandir não só o repertório de peças, mas também resgatar os caminhos pelos quais já passamos até chegarmos aonde estamos e, então, podermos caminhar para o futuro ou não.

Carrego o peso da lua,  
Três paixões mal curadas,  
Um saara de páginas,  
Essa infinita madrugada.

Viver de noite  
Me fez senhor do fogo.  
A vocês, eu deixo o sono.  
O sonho, não.  
Esse, eu mesmo carrego.

Paulo Leminsk (1995)

A história que segue é uma livre criação a partir de fatos sobre a minha vida e a obra de Roberto Gomes.

## nosso encontro e o passado

“Todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo.”  
(Marcel Proust, Em busca do tempo perdido, 1913, p. 256)

### uma confissão

Faz muito tempo que não escrevo. Embora precise fazer isso com frequência.

Não é só a preguiça ou a distração que me impedem, sempre há algo que me tira deste caminho. Estou reaprendendo a olhar para o presente. Dois anos de pandemia me fizeram outra. Mantive forte apenas meu saudosismo pelos momentos vividos. Não sei dizer se pelos bons momentos vividos ou por todos eles. Entendi também que minha vida é mais esquecimento do que eu imaginava. Tudo o que eu relembro, eu invento. Há momentos que sumiram, e certas vezes, apenas vejo resquícios deles para me alertarem que os vivi. Estou perto do mar e entendi também que não vim parar aqui porque queria viver um verão eterno, mas porque precisava umedecer minha vida, encontrar um ritmo constante, assim como as ondas. Tudo sempre teve um prazo de validade. Nunca fui constante. Não vejo o mar com frequência. Entro nele menos ainda, sinto frio. Quando eu o fito, não me escapo muito do tempo. Estou sentindo medo do mar. Ele me escancara uma solidão estranha, um movimento contínuo e sufocante, ele não para, não descansa. Mas, eu vim parar aqui por algum motivo. O mar me trouxe de volta. O mar e o amar. A água e a umidade. Meu corpo sabe onde está. Eu ainda não.

Por volta dos meus seis anos de idade, eu roubei uma boneca. Roubei uma boneca feia, da casa de uma amiga, que eu morria de medo da mãe. Coloquei a boneca dentro das minhas calças e com uma malandragem assustadora, mostrei só um pedacinho do cabelo dela para uma outra amiga, confessando o que estava prestes a fazer. Eu fiz. Eu silencieei uma das minhas amigas e roubei a outra. Saí da casa dela com a boneca feia dentro das calças. Corri até a minha casa, já era fim de tarde. Lembro de subir o morro e, ao olhar para trás, ver o céu alaranjado com nuvens roxas. Parecia a pintura do céu da capela de Santa Rita, onde cresci e aprendi sobre religião. Eu tinha acabado de roubar e coagir, e me sentia em paz. Fervia dentro de mim ousadia, possibilidades, vida. Era como se eu pudesse manipular a vida, como se as escolhas estivessem todas a minha frente. A noite caiu, suei e, talvez tenha sido a primeira vez na minha vida que eu criava uma história que não era fantasia, mas que eu precisaria usar no dia seguinte.

Durante o jantar, senti muita culpa. Sai escondida de casa já no escuro, desci a ladeira até a casa da infelizmente e joguei a boneca de volta pelo muro. Corri. Corri com tanta velocidade que também me lembro do meu coração acelerado. Sentei-me no sofá de casa enquanto todos assistiam a TV, esperando que aquele sentimento estranho passasse, que aquela



lembrança sumisse, que eu deixasse instantaneamente de me sentir culpada. Esperei que aquele fato não fizesse mais parte da minha vida, mas aquilo não passou. Perdurei por toda a noite, que passei em claro. Não duvido que este tenha sido o meu primeiro contato íntimo com a madrugada. Estava sozinha com minha culpa. Um formigamento estranho na ponta do nariz e, medo. Muito medo. Amanhã teria que encontrá-las na escola. Provavelmente todos já estariam sabendo que eu roubei aquela boneca horrenda. Foram oito ou talvez dez horas de criação noturna. Ensaiei cada palavra, cada gesto, cada desculpa esfarrapa. Não, não fui eu! Eu jamais faria isso! Uma atriz estava se formando ali, a vida me deu uma oportunidade de atuar a partir dos meus próprios erros. E isso soa horrível!

O dia amanheceu e eu já estava acordada, não tomei café. Fui para escola. Desse dia, eu só me lembro de estar dentro de uma das cabines do banheiro com a irmã mais velha da amiga que me viu roubando a boneca. Eu gesticulava como uma adulta, argumentava tão bem que não me lembro da voz dela, ou de qualquer bronca. Eu estava atuando, eu chorei para convencê-la de que, mesmo a irmã dela tendo me visto roubar a boneca, eu não tinha feito, e a prova disso era para que procurassem a boneca no quintal da casa. Eu a convenci. Pelo menos essa é a minha versão da história. Ela me abraçou, saiu do banheiro e me deixou sozinha. Eu me olhei no espelho e logo depois de sentir um alívio torrencial passando pelas minhas células, eu me senti aplaudida. Havia em mim muito mais que a consciência de uma criança de seis anos. Eu lembro como me senti e parece que este sentimento nunca sumiu de mim. É como se eu nunca tivesse mudado. Aquela menina, aquela forma de pensar, aquela coragem de errar, aquela forma de corrigir o erro, aquela culpa, aquele medo, aquela desenvoltura com as palavras, aquele corpo convencido, é como se eu sempre tivesse sido eu. É como se eu nunca tivesse mudado. Ou será que é uma história que eu reinvento e sempre adapto com o passar dos anos? Não sei! Mesmo sabendo que aquilo foi horrível e manipulador, esse é o primeiro registro que tenho memória do meu *eu* criando, me preparando, atuando e gostando disso. Confundi as coisas.

A vida me ensinou muito bem e bem rápido sobre estes pequenos erros. Em pouco tempo eu me tornei uma pessoa melhor, eu acho. Sobre os roubos, hoje mesmo eu peguei um vaso de espada de São Jorge caído e esquecido em frente da casa da minha vizinha. Eu poderia tê-lo pedido, mas não fiz. Analisei aquele vaso esquecido por meses e hoje eu o trouxe para casa. Mas, eu sou uma pessoa de boa índole, não me meti em muitos conflitos durante minha vida até aqui. Graças ao teatro. Sem querer, sem saber o porquê muito menos como, o teatro me encontrou, me curou, me deu identidade. Foi logo nos primeiros anos da escola que eu subi no palco. E parecia um lugar com o qual eu já tinha certa intimidade. Nunca mais sai. Minha vida na atuação começou bem cedo. Ceder meu corpo para histórias diversas é o que me fez eu,

mesmo errada. O meu único problema com o teatro é o fazer. Eu não faço tanto quanto deveria. Tenho preguiça do esforço que ele precisa, do convívio. Eu vivo essa experiência diariamente, ele me cansa, me esgota, me maltrata e paradoxalmente, dá todos os insumos da minha vida. Eu sofro para fazer teatro, sempre sofri, sempre tive medo. Essa minha forma de ver o mundo e estar aqui, não só perto do mar, mas exatamente aqui, me obrigou, de uma vez por todas (ou não), a me fazer entender e, quem sabe aceitar, o porquê eu vivo assim.

Eu não quero fazer o teatro. Não anseio pelo outro dia dentro do banheiro, não são os aplausos mentais que me satisfazem. Eu gosto é da noite, da criação, da vivência, da ousadia, do erro. Eu quero, antes mesmo do espetáculo, o roubo, o argumento, a descoberta. Eu quero que as pessoas vivam o teatro, roubem bonecas feias, criem seus próprios argumentos, entrem em embates absurdos e sintam na pele todas as possibilidades dos caminhos da existência, sem se privar de inventar e sentir a vida.

Meu *eu*, no teatro, está mais interessado na *percepção* dele.

*De quantos anos precisa um artista para falar com sua própria voz?* (Indaga Malraux citado por Merleau-Ponty (2006) em seus cursos na Sorbonne. Informação verbal)

### **quem é ele diante de mim?**

A chuva caía forte na cidade do Rio de Janeiro. O ano estava apenas começando e as dores da francesa Blanche Ribeiro Gomes não deixava dúvidas: chegou a hora dele vir ao mundo. Segurando sua mão, aflito, suando frio, o banqueiro Luís Ribeiro Gomes tentava manter a calma. “Nosso filho! Nosso primeiro filho quer nascer.” Em meio à tempestade, quase no fim do dia 12 de janeiro de 1882, veio ao mundo Roberto Luís Eduardo Ribeiro Gomes. Que será conhecido por nós apenas como Roberto Gomes.

“Coloque ele no berço e venha até aqui ouvir esta melodia de Mendelssohn”. Blanche fez o que seu marido pediu. Colocou o pequeno Roberto no berço, sentou-se ao lado dele e deram as mãos. Luís olhou com ternura para o semblante de Blanche cansada, mas sempre alerta e apertando-lhe os dedos disse com o peito inflado: “Vamos educá-lo juntos. Roberto terá educação francesa, será belo, forte e cheio de vida. Um grande atleta ou quem sabe, banqueiro como eu. Vamos transformá-lo, juntos, em um ser humano memorável”. Blanche apenas sorriu. Era como se já soubesse que no olhar de sua pequena criação houvesse algo a mais, nem tão belo e nem tão forte. Roberto tinha um peso maior do que das outras pequenas criaturas. Já era um ser denso, com olhar perdido, mas quando sua mãe o olhava dentro dos olhos via uma imensidão tão profunda, que por vezes sentia medo, e na grande maioria das vezes, o que ela sentia era pena. Deve ser difícil não entender o que se vê dentro de olhos que saíram de seu

próprio ventre. Blanche ocupou-se de cuidar, zelar e mimá-lo durante toda a sua primeira infância. Uma mulher de costumes e educação francesa. Elegante, discreta, e completamente controladora. Com o passar dos anos aprendeu a desviar dos olhares curiosos do filho que foram se intensificando a cada novo janeiro. O pequeno Roberto já era uma criança arredia, quieta e até meio sombria. Vivia pelos cantos escuros da casa, brincava e falava sozinho. Encantava-se com os prelúdios, dançava olhando para as paredes, sozinho, sempre sozinho. Realmente, uma criança de personalidade outra. Aos sete anos já lia e tocava piano. Blanche seguia à risca o desejo do marido em torná-lo memorável. De tudo o que tinham, davam o melhor ao menino e ela, sempre com preocupação e dúvidas, mantinha o comportamento arisco do filho às escondidas da sociedade e da pequena família. Toda mãe conhece sua cria e Blanche estava tentando, mas ainda assim, no seu mais íntimo desejo, esquivava-se de tentar descobrir o que guardava dentro daqueles olhos.

Em 1890, Roberto viaja com a mãe para Paris onde começaria os estudos no *Lycée Jaisson de Sailly*. Estavam acompanhando os planos da educação do filho. Viajaram em um grande navio e lá, em meio a tantos dias de viagem, Blanche não pode esconder o comportamento dele. Logo nos primeiros dias, ele já havia encontrado o piano e sentava-se quase toda tarde para executar alguns trechos. Era sempre aplaudido pelos outros passageiros. Em uma das vezes, uma senhora deu de cotovelos com Blanche e logo elogiou o talento do pequeno. Não bastasse o elogio, Blanche, como se não tivesse ouvido exatamente o que a senhora tinha dito a ela, pegou Roberto pelos bracinhos miúdos e o levou até a cabine sem falar uma única palavra. Ela estava apavorada. “Meu filho é diferente, há nele algo sombrio! Será que estão todos a perceber?” Passaram dias até chegarem à Paris, e desde esse último episódio, Blanche não conseguira olhar uma única vez para dentro dos olhos do filho. Tinha medo de vê-lo, de se decepcionar, de encontrar ali no fundo algo obscuro, como por exemplo, um gênio. Mantiveram-se trancados na cabine até pisarem definitivamente em Paris. Ela saía para buscar as refeições e alimentava o menino em uma mesa no canto do pequeno quarto. Não se sabe, ao certo, se Roberto queria sair da cabine ou se realmente estava entretido com os diversos livros que carregava nas malas, mas não viram mais o menino andando pelos corredores, nem o ouviram mais tocar o piano.

Foi fácil adaptarem-se a Paris. Roberto já dominava a língua, uma exigência da mãe desde os primeiros balbucios e Blanche, ela estava em casa. E estando em casa, conseguiu desviar a atenção sufocante que criara sob a personalidade do filho. Nesse outro frio continente, ela pode rever os conhecidos, sentir-se mais confortável em suas vestimentas e deixar, por fim, que seu filho sombrio crescesse sem seus excessivos cuidados. Aos 15 anos, Roberto participou

de sarau como ator e músico. Está, por fim, em meio às expressões artísticas e a artistas parisienses. No ano seguinte, deixou claro que seu interesse pelo desconhecido mundo imaginário da arte nasce em corações e olhos cheios de mistério. Blanche tinha razão, seu filho podia ser sombrio, e podia também ter tantas outras faces. Escreveu sua primeira peça teatral em 1897, intitulada *Le Papillon*, uma comédia em dois atos e ilustrada por ele próprio. Roberto entrava e saía de casa sem ser perturbado, Blanche já não buscava olhá-lo nos olhos e há tempos já não tentava mais enxergar o que no fundo havia em suas pupilas. Ele tornou-se um jovem quieto, mas agitado, cheio de dons e habilidades. Tocava piano brilhantemente, lia incansavelmente, era sedutor e misterioso. Pequeno, miúdo, mas muito simpático e querido pela vizinhança. Nesse mesmo ano, o banco em que seu pai trabalhava faliu e toda sua vida, que ainda estava em construção e tateando descobertas, teve uma grande reviravolta. E voltaram ao Brasil.

O Brasil é quente e claro. Blanche não está animada. Volta a implicar com o filho. Roberto tem poucas lembranças sobre este país tão colorido e agitado. Nada aqui faz sentido. “Estamos em pleno verão. Faz um calor de trinta e seis graus, eu quero vestir meu paletó e sair tomar um vinho.” Calor algum impediam o jovem de manter seus hábitos parisienses. Chegava na Faculdade Livre de Ciências Sociais e Jurídicas do Rio de Janeiro, onde obteve seu grau de Doutor em Leis, com o seu paletó impecável, seu chapéu e seus modos invejáveis. Era uma figura curiosa e admirável pela sua educação francesa, suas habilidades com as palavras e seu jeito sereno. Roberto já se dedicava às palavras, o que causava a Blanche preocupação; não será um banqueiro com seu pai! Entra o ano de 1905, Roberto completa 23 primaveras, e esse poderia ser o fatídico ano de Blanche; não fosse pelos contornos da vida, este seria só o começo de dias mais sombrios.

Certa tarde, no crepúsculo do dia, Roberto abre a porta da sala e se depara com a morte. Seu pai falecera. Sua mãe desolada. Como lidar com esta ausência, como lidar com a mãe, agora pela metade, ou, ainda mais inteira para ele. Os dias se passaram e esse foi o destino que Blanche passou a desenhar para Roberto, ainda mais sufocante, ainda mais deprimente, ainda mais controlador. “Leve estes cachorros daqui, não quero cachorro dentro de casa. Vamos Roberto, já estou cheia deste fedor.” E ele saía cabisbaixo, sentava-se em algum café, embriagava-se tímida e secretamente. Quando o relógio batia sete horas da noite, ele se levantava e caminhava firme e solitário até o teatro. Tornou-se figura conhecida por toda a cidade do Rio. Era misterioso. Era um homem a quem tinham curiosidade. Ao mesmo tempo em que estava sempre sozinho, era sempre lembrado pelos colegas de profissão, alunos e amigos. Roberto adquirira uma forma de se socializar que poucos entendiam. Sua inteligência

e palavras precisas em tom doce e extremamente educado, fez dele uma companhia agradável e desejada. Desde a morte de seu pai, Roberto passou de inspetor escolar a conferencista. Escrevia críticas musicais e teatrais em *A Gazeta de notícias*, com o pseudônimo de Bemol. Manteve-se ocupado, sempre com projetos, escrevendo, falando sobre seus assuntos preferidos e, distanciando-se cada vez mais das confusões irreparáveis sobre os sentimentos de sua mãe sobre ele. Roberto, tornou-se um fugitivo da sua própria vida e da autoridade de Blanche.

Roberto Gomes triunfava nos corredores do Municipal, de casaca, capa negra forrada de cetim prateado, todo em reverências e salamanques e acenos amáveis para as senhoras decotadas das frisas e camarotes. (ARINOS *apud* COSTA, 1983, p. 21)<sup>10</sup>

Roberto Gomes, que tomava drogas, parecia entregue a certo descontrole nervoso, que se manifestava por intensas agitações. Tinha conversas em voz baixa, queixava-se de coisas imprecisas, de vez em quando recolhia-se com um ou outro para a sala ao lado. Tudo aquilo se me afigurava esquisito, opressivo, doentio (...) lembrando depois a figura emaciada, a doçura intratável, a amabilidade extrema, mas cheia de arestas, a agitação constante do pobre teatrólogo, tem-me ocorrido que o seu mal talvez fosse a droga (...) (ARINOS *apud* COSTA, 1983, p. 20-21)

Roberto Gomes esteve ontem no João Caetano. Nós o vimos entrar no fundo da plateia, lívido, diáfano, com a sua magreza fidalga, um pouco desengonçado, a seu andar saltitante, como se o corpo fosse voar, a sua capa à Musset, o seu tic de ombros, toda a doçura triste de poeta exilado, perdido num mundo diferente do seu e a cada momento impelido pela fatalidade... desceu a coxia relanceando pelo seu público a suavidade melancólica dos olhos azul-claros. A larga frente desguarnecida do artista parecia mais pensativa, mais sofredora que nunca, nesta nova noite de glória. Baixou nobremente a cabeça às senhoras conhecidas; saudou com os dedos os amigos fiéis que voltava a admirá-lo... entre os lábios magros, sob o bigode aparado, um momento os seus longos dentes sorriam. Depois a capa enfunou-se, palpitou, levou-o para o palco.<sup>11</sup> (LUSO *apud* COSTA, 1983, p. 21)

Roberto Gomes foi uma figura doce e meiga, um torturado moral que inventava complicações sentimentais para sofrer. Quem lidou de perto com ele, guardar-lhe-á a memória como a da vítima de uma educação excessivamente carinhosa. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE *apud* MURICI, 1952, p. 56)

(...) pessoa de extremada sensibilidade e, por isso, melindrava-se facilmente. Possuía um comportamento arredio e desconfiado que se foi acentuando com o tempo. (...) Fisicamente miúdo e frágil, Roberto Gomes teve intensa vida noturna e um excessivo ritmo de trabalho (...) o descompasso de uma concepção nevrótica do mundo com a realidade progressista da época delineiam-lhe a imagem de um ser terrivelmente confrontado e dilacerado (...) era um escritor marginalizado, “noturno”, vivendo num mundo próprio de sonhos e recusa, num casulo ideal e sombrio, repleto de objetos de arte, de cães de estimação, de música e de teatro (...) (COSTA, 1983, p. 20-21)

Embora, ainda mantivesse contato diário com Blanche, já estava completamente imerso no mundo artístico carioca, e mesmo em meio a gritos, chantagens e muito choro, Roberto dava de costas a sua mãe e saía em busca de alento pelas ruas, cafés e teatros do Rio. Em 1910, a peça *Ao declinar do dia* foi selecionada pelo Júri da Academia Brasileira de Letras para estrear

<sup>10</sup> Os comentários referentes à Marta Morais Costa constam de seu livro da Coleção teatro brasileiro, Vol I, Rio de Janeiro, 1983.

<sup>11</sup> João Luso escreveu estas palavras ao descrevê-lo na estreia de *Berenice* em 1923.

no Teatro Municipal. Desde então, Roberto passou a ser reconhecido como um dramaturgo brasileiro de peças sérias (COSTA, 1983, p. 16)<sup>12</sup>. Estufava o peito, vestia sua casaca e caminhava pelas ruas do Rio acenando timidamente aos conhecidos. Havia um homem sofrido por fora, mas essa era uma aparência decadente que o mantinha no patamar de gênio incompreendido e solitário. No entanto, por dentro, Roberto morria aos poucos. O desafeto de sua mãe causava-lhe danos à saúde e indiscutivelmente ao seu emocional. Sorria... um sorriso tímido e educado, passeava com os cães... e certa vez decidiu que subiria ao palco como ator. Cristiano, o personagem derrotado pela realidade, em sua peça *O sonho de uma noite de luar*, foi quem deu vida a Roberto Gomes como ator. Em 04 de julho de 1916, estreou no palco do Municipal, junto a um grupo de atores amadores a peça que, definitivamente, foge do realismo e o coloca como um autor simbolista; elegante, poético e triste. Cristiano é um herói dilacerado. Um escravo do amor que prefere o sonho à vida real. Mario de Andrade, em *Amor e medo*, no ano de 1972, escreve sobre a peça:

Não tem dúvida nenhuma que um dos mais terríveis fantasmas que perseguem o rapaz é o medo do amor, principalmente do amor sexual. Causa de noites de insônia, de misticismos ferozes que depois de vencidos se substituem por religiosidades igualmente ferozes e falsas; causa de fugas, idealizações inócuas, de vícios, de prolongamentos de infantilismo, de neurastenia, o medo do amor toma variadíssimos aspectos. (...) as suas causas ora são puramente históricas, provenientes de educação, de convívios; ora são temperamentais, provenientes da nossa psicologia, da nossa fisiologia, da nossa sensibilidade e suas delicadezas e respeitos. (ANDRADE *apud* COSTA, 1983, p. 33)

Mario falava de Cristiano, mas fica claro o reconhecimento. Roberto tinha um medo terrível de amar. Sua vivência com o amor, até o sabido, foi de sufoco, de medo, de possessão, de críticas, de chantagens. Roberto viveu o amor de uma mãe que não se satisfiz com sua cria durante toda vida. Blanche, foi uma mulher submissa, viu seu corpo se modificar na gravidez, talvez nem desejasse o filho e como quase todas as mulheres da época, foi sufocada pelo marido, sentia-se incapaz de realizar o sonho dele em transformar o filho em um banqueiro ou alguém memorável. Fracassada! Quando Luís morreu, tudo se agravou. Culpou-se e depositou sua culpa nos ombros do garoto frágil e sensível que pariu. Dizia, a todo momento, com medo de

---

<sup>12</sup> “Preferidos da plateia, os gêneros musicados permaneciam incólumes às discussões entre os intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro dito “sério” no país. A revista de ano, as burletas, as mágicas, as operetas, as paródias e os vaudevilles atraíam multidões aos teatros, possibilitando a criação de um rico mercado em que trabalhava um grande número de atores e atrizes, empresários, autores, ensaiadores, cenógrafos, assim como diversos outros profissionais relacionados às montagens dos espetáculos. A cada temporada, subia à cena uma infinidade de peças, que ficavam pouco tempo em cartaz – salvo evidentemente as exceções –, pois era preciso atrair o público com novidades. (...) (FARIA, 2012, p. 322)

perdê-lo também: “Ninguém vai amá-lo como eu te amo. Eu faço tudo isso por amor. Agora somos só eu e você. É sua obrigação cuidar de mim.” O terror de ser mau. O terror de ser santa. Mais e mais (in)felizmente. O menino de olhos profundos e misteriosos cresceu tentando entender sobre esse sentimento confuso que sua mãe lhe ensinara. Observador e sempre muito inteligente, conseguiu traduzir suas leituras de vida em suas peças, no entanto seus finais descrevem a verdadeira face do amor para esse homem: *sofrimento*. Há de se compreender que o amor fora para Roberto Gomes o seu maior estudo, o seu maior desafio, a sua maior qualidade. Ele exalava amor e doçura. Experimentou o amor dos seus cães de estimação, mas não ousou disputar outro amor com o de Blanche. Roberto é parte dela. Ele é as profundezas dessa mulher atingida pelo patriarcado, pelo machismo, pela solidão, pela submissão e pela tristeza. Roberto era o que Blanche nunca quis encarar: *a dor*. Seu filho tentou traduzir sua própria existência pelos olhos daquela que o fez sofrer, mas a que sofreu mais do que ele podia e tentava imaginar. Blanche foi dor, Roberto, amor; e suas peças, uma tentativa de entendimento sobre a decadência humana diante desses sentimentos.

Era 31 de dezembro de 1922, um ano importante para história cultural brasileira, mas Roberto ainda não poderia saber. Aos 40 anos, estava só em casa. Sentou-se na escrivaninha, acendeu a pequena luminária, sentiu um de seus cães deitar-se sobre sua sombra, apanhou a caneta e escreveu:

*“Eu<sup>13</sup> não sei sobre o amor. Eu nunca soube. Eu sei que ele dói, dói toda hora, a todo momento. Eu não sei, nunca senti. Vejo! Eu vejo o amor em todos os olhos. Todo mundo ama, eu não. Eu não amo. Eu não amo. Mamãe ficará triste, talvez sinta a minha falta. Mas, dói. Dói a todo momento. Dói a toda hora. Deixem o meu corpo apodrecer, eu não tenho nada. Não tenho órgãos dentro de mim, só tenho dor. Deixem-me apodrecer, deixem meu corpo se dissolver. O amor nunca correu meu ser, nunca ninguém me amou. Não amo, não sei o que é isso. Só vejo. Vejo nos olhos de todos a dor, e dói. Passei o dia todo sentindo frio. Eu fujo do frio. Aqui no Rio faz calor, mas às vezes faz frio. Deixem-me apodrecer no calor. Vou fechar as cortinas. Vou dar o tiro na noite. Não quero que o sol me veja morrer. Sou sombra para sempre.*

*Eu não amei, mas queria.”<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> A partir deste momento, toda fala criada referente a Roberto Gomes estará grafada em itálico.

<sup>14</sup> Texto que escrevi durante um exercício no curso de mimese corpórea ministrado por Raquel Scotti Hirson, em 2017, no LUME, em que eu comecei o processo de corporificar o dramaturgo Roberto Gomes. Embora os dados sobre a morte sejam fatos.

Às 22h30, deitou a caneta pela última vez no papel e, num suspiro de alívio, suicidou-se com um tiro no coração na Rua D. Carlota, no bairro do Botafogo, no Rio de Janeiro. Deixou ao todo nove peças teatrais, a saber: *Ao declinar do dia* (1909), *O canto sem palavras* (1912), *A bela tarde* (1915), *Inocência* (1915), *O sonho de uma noite de luar* (1916), *O jardim silencioso* (1918), *Berenice* (1917-8) e *A Casa Fechada* (1919). Há ainda a peça *Beijo ao luar* (1913), que se encontra desaparecida e não se tem notícias de sua encenação. Sabe-se somente, pela revista *Careta*, que no mês de maio de 1913 foi realizada uma leitura pública dessa peça, um drama em quatro atos. Deixou-nos personagens de profundidade inigualável e um estudo sensível sobre as frágeis relações humanas. Há pouquíssimos estudos sobre a obra de Roberto Gomes. Uma primeira pesquisa de maior fôlego dedicada ao autor que serve sempre de referências a esse estudo, é a dissertação de mestrado de Marta Morais da Costa, concluída há 38 anos pela Universidade de São Paulo e, em seguida, minha dissertação de mestrado, em que faço uma análise dramatúrgica sobre as peças com os traços simbolistas mais marcantes, a saber: *Ao declinar do dia*, *A bela tarde*, *O sonho de uma noite de luar* e *O jardim silencioso*. Em minha dissertação também estão anexos importantes como, por exemplo, a conferência que Roberto Gomes fez sobre Maurice Maeterlinck no Teatro Municipal antes de estrear a peça *Pélleas et Mellisande*, em 1918. Nessa conferência, pude encontrar uma estética desejada por Gomes ao escrever suas peças e sua profunda admiração pelo belga. “Amo profundamente Maeterlinck.” (GOMES, 1918). Já Marta, fez um levantamento de críticas publicadas, na época, sobre as encenações. Esse importante trabalho permitiu tornar acessíveis os textos do autor, já que a dissertação foi publicada quase inteiramente, em 1983, no livro: “Teatro de Roberto Gomes”, que inclui as oito peças do autor, deixando de fora a comédia escrita na adolescência, *Le papillon* (1898).



## roberto gomes e eu

Eu carregava em minhas mãos o livro *O Filho Natural*, de Dennis Diderot. Sentei-me na mureta e não no banco, ao lado da mesa em que alguns outros jovens estavam tomando café no Instituto de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas. Eu já tinha tomado o meu, com o costumeiro pão na chapa e tinha um bicho de pé escondido num *tupperware* para depois do almoço. Eu me sentia em paz. Já era quase a hora de comer a banana, mas eu estava entretida, esqueci naquele momento que sempre estou com fome. Ainda havia neblina entre os corredores da Universidade, eu sentia frio, como sempre. Estava bem agasalhada, mas dentro de mim geava, como sempre. Como sempre não, como há pelo menos seis anos.

Trabalhava como atriz desde muito jovem nas cidades do interior paulista. Fazia pequenos musicais, animava festas e vivia entre uma aula e outra de dança e teatro. Essa era minha costumeira rotina, até entrar na faculdade de Filosofia, em 2007. Quase no final do curso, decidi que precisa pensar melhor no teatro, talvez não fosse conseguir deixá-lo para trás ao final da graduação. Eu precisava pesquisar! Abri o livro de Diderot e o devorei em apenas duas horas. Aqui está o teatro no qual eu acredito. Diderot tem razão! O texto, os quadros, as personagens, o conflito; uma peça-conversa?!<sup>15</sup>. Tudo isso é teatro para mim. Encontrei o que eu esperava, ou melhor, encontrei o que eu não sabia que estava procurando. Foi este o sentimento; encontro! Dennis Diderot<sup>16</sup>, você será meu mestre.

Embora meu peito fervesse e esfriasse em questões de segundos, minha cabeça sempre buscava por motivos, por razões, por escapes. O curso de Filosofia estava suprindo algumas de minhas necessidades, mantendo-me a cada dia mais aprofundada nos mistérios da vida, romantizando relações, adoecendo pouco a pouco diante das incansáveis brigas por amor. Diderot era real, resolvia os problemas na própria cena, seus personagens raciocinavam, chegam ao dilema de forma coerente. Tudo o que eu buscava na vida, eu encontrei no teatro de Diderot. Quanta tristeza resumir meus dias às dramaturgias que escorregavam em minhas mãos! Ao mesmo tempo que uma euforia tomava conta de mim ao ler um novo texto, um vazio agudo perfurava meu peito; é só isso? Minha vida traduzida pela arte de mortos? Era o que a vida tinha me reservado nestes anos, parecia triste, mas era semente.

---

15 DIDEROT, Denis. *O filho natural*. In: Obras V. São Paulo, Perspectiva, 2008.

16 Diderot (1713 – 1784) foi um intelectual conhecido e renomado entre os pares de época, não só por suas obras filosóficas e literárias, mas principalmente por ser o diretor da Enciclopédia, obra que tinha como propósito reordenar todo o conhecimento humano. Devido à grande polêmica causada pela publicação de Carta Sobre os Cegos, Diderot foi perseguido, detido e encarcerado em Vincennes, em 1749, e foi durante essa quarentena que teve os primeiros impulsos para escrever peças de teatro.

A Filosofia ficou profunda demais, antes mesmo de me formar eu percebia que não conseguia ler longos textos. Escolhia palavras aleatórias e acompanhava o parágrafo, até outra dor aguda me atingir o peito. E então era mais um livro jogado na cabeceira ou esquecido na biblioteca. Certa vez, até tentei levar um livro as escondidas e fui pega. Claro, mais uma dor aguda cutucando meu peito que era culpado, era culpado por tudo. É certo que a Filosofia só servira para me confundir. Volto às artes. Encontro-me, antes mesmo de terminar o curso de Filosofia, com Larissa de Oliveira Neves Catalão. Tão jovem, tão frágil, mãe forte, professora, pesquisadora, um respiro de esperança naquele momento confuso. Acolheu meus anseios imaturos e minha vontade de mudar o teatro, mesmo sem ânimo de sair do lugar. Ouviu-me, deixou-me passar, instruiu-me e o melhor de tudo, naquela manhã na sua sala, apresentou-me o senhor Roberto Gomes. “Tem muito de Diderot aqui!” – eu pensei. Na verdade, tinha muito de Roberto Gomes em mim e já que Diderot estava em mim, então tudo fazia sentido. Escrevi então meu primeiro artigo: “A obra de Roberto Gomes à luz da teoria dramática de Dennis Diderot”<sup>17</sup>. Foi publicado na revista eletrônica Letra e Ato do grupo de estudos que passei a fazer parte. O mundo se abre quando este tipo de evento acontece. Sentia-me grande, poderosa. Tinha descoberto grandes coisas, tinha misturado palavras importantes que se tornaram uma junção de frases significativas. Tinha criado um conteúdo de ideias que partiram de mim. Foi libertador. Mas, logo em seguida, quando ninguém que realmente importava para mim sequer leu aquelas frases, ou sequer descobriu Diderot e Roberto Gomes junto a mim, que a dor pontuda veio me atrapalhar novamente. Aprendi a conviver com as dores da alma.

Sentada na mesma mureta, mais uma manhã em que eu já havia acordado exausta, ele surgiu do lado direito do corredor. Eu olhei e fingi que não o vi. Ele sentou-se ao meu lado e disse: “*Eu sei o que você sabe. Na verdade, você sabe o que eu sei.*” Eu levantei a cabeça e, num choque, eu o reconheci. Estava de terno, com os punhos repuxados, conseguia ver as meias pretas na canela e senti o cheiro da sua cabeça logo que tirou o chapéu e o colocou em cima da mesa. Era o próprio Roberto Gomes. Tão menor do que eu imaginava, tão mais triste e abatido, tão menos intelectual. Era ele a minha frente dizendo que eu sabia o que ele sabia. Meu coração, a essa altura, batia tão rápido que podia ver o pingente pendurado no pescoço com as iniciais B & G movimentar levemente. A ponta do meu nariz ardia e eu não conseguia controlar meu maxilar. Tentei encará-lo, olhar no fundo dos olhos, mas só conseguia olhá-lo timidamente como um reflexo, sem fixar o olhar em qualquer parte do seu corpo. Via os pequenos pelos no queixo fino, a parte debaixo da orelha esquerda e a sobrancelha desarrumada. Ele me chamou

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/223/213>.

de Bemol, e dizia com voz suave e firme que a dor aguda assola sempre frágeis corações. Mas, eu não era frágil, tinha acabado de escrever sobre ele e sobre a relação do seu teatro com... (fui interrompida pela fala de Gomes)

*“Não há relação entre mim e este filósofo classicista a que se refere, há relação na arte. Há relação em você! Ambos de nós falamos sobre a condição humana, cada um a seu tempo, a seu modo, a seu favor. Não há relação entre este teatro que se diz realista e o meu, que olha para dentro e busca desnudar os sentimentos humanos de forma poética, mística. Não estamos sozinhos, todos sentimos da mesma forma, cada qual fazendo suas próprias combinações de dor e felicidade. A dor aguda que te cutuca, também cutuca a mim. Somos e estamos em relação, minha querida Bemol. A vida é dolorida, mas não estamos sozinhos. Você olhou para o meu teatro, sentiu-se grande ao falar dele, mas ele é só mais um teatro, mais um texto, mais uma palavra diante de tantas outras que vieram antes e que virão depois. Não há grandeza nisso. A grandeza está no querer. Você quer? Quer buscar em mim o seu próprio teatro? Esta é a sua escolha e ela lhe fará grande de dentro para fora e não o contrário. Fará bem a você e não a mim e talvez a mais ninguém. Eu estou morto! Você encontrou em minha dramaturgia o bloqueio ou o incentivo para sua dor, mas eu não sou isso. Meus textos são muito poucos. O que você quer tirar de mim está dentro de você, da sua arte e da forma como a minha chegou até você. São sinais. Eu não preciso de você e muito em breve não lhe serei mais suficiente. Encontrará erros, cansará dos diálogos, achará as personagens rasas e bobalhonas, os tristes finais serão melodramáticos demais para colocar em cena. Descobrirá que o amor não é isso. Não é nada disso. O meu teatro lhe será apenas uma lembrança querida. Deixará de vê-lo com o mesmo louvor. Eu o deixei, mas era grande a época para mim, e doía. Confesso que nunca o vi com louvor até que você me chamou a atenção. Vim avisar-lhe sobre a dor aguda, ela não irá te abandonar. Você só aprenderá a lidar com ela, saberá antecipadamente quando ela chegará e não terá mais surpresas, será sua amiga” – ele concluiu.*

Eu suspirei e acho que até gemi. Queria falar que não era bem assim, a minha dor nem doía tanto. “Será que podemos falar sobre...” não tive tempo de pensar: ele pegou o chapéu na mesa, senti novamente o cheiro da sua cabeça, colocou o chapéu quase a cobrir os olhos, levantou-se tão delicado, deu uns tapinhas leves no bumbum para tirar as folhas secas grudadas e me olhou. Senti ele me olhando e meu corpo todo escorrendo como água. Eu olhei para cima e o sol estalou atrás da cabeça dele, não insisti, fechei os olhos como quem foge do sol, e ao voltar a olhar, ele já estava de costas. Depois deste encontro, Gomes caminhou firme em direção reta e oposta à minha. A ponto de quase não ser mais ouvido, virou-se e me disse: “Agora faça de mim e do meu teatro o que você quiser.”

E foi isso que eu fiz. Fiz do teatro dele o meu, com respeito e um pouco de fidelidade.

## **bemol**

*“Senti-me como um cachorro soterrado num deslizamento de terra, imobilizado. Um pequeno feixe de ar me mantém vivo. Será que ainda tento latir, chorar, pedir ajuda? Imagine agora esse cachorro com o corpo soterrado tentando latir. Dói e é triste. Muito triste. Bemol minha querida amiga, temos que deixar a arte guiar nossas vidas e não temos como fugir da tristeza! A vida é triste e a arte deve falar sobre isso. A tristeza precisa ganhar outro significado em nós!”*

Quando abri meus olhos, dei de cara com Roberto sentado entre as minhas roupas sujas em cima da poltrona. Quando me viu acordar, levantou e desligou meu despertador e sentou-se novamente: *“Precisamos falar, Bemol!”* Sem demora me levantei, esfreguei os olhos e tentei aproveitar ainda mais desse encontro, já que em nosso último, eu havia ficado apavorada. Antes mesmo de conseguir alcançar meu caderno e uma caneta, ele começou a falar de maneira ansiosa, como se desabafasse segredos guardados há anos: *“Estamos passando por um grande momento de transição, nossa sociedade está fragmentada, dividida, soterrada por informações, a arte está sendo esquecida, e o teatro, ah o teatro! Precisamos salvá-lo do desnecessário. Ele está sendo esquecido, está às margens como nunca esteve. Confesso que não consigo compreender o caminho que nossa sociedade está seguindo. A maioria são meras marionetes, não pensam, não refletem, apenas julgam, e julgam sem nenhum conhecimento. Hipócritas! Percebo que quando chegam a contradições lógicas, ao invés de questionarem e buscarem as respostas, fecham os olhos. São dogmáticos demais, e chego a pensar que foi assim que criaram Deus. Não souberam explicar os contrastes da vida, os mais simples deles e preferiram acreditar em algo sem explicação. São tempos sombrios, minha cara. As pessoas estão caminhando para trás. Acredito que seja impossível piorar. Estou desesperançoso! Por isso, nossos assuntos precisam dar conta da profundidade humana e de suas relações. É nas relações, minha cara Bemol, é nas relações que o humano sofre e cresce. Todo ser humano é, neste mundo, um cachorro soterrado. Temos pouco ar, tempos pouca coragem, pouco tempo, pouca esperança. Somente outro cachorro farejador pode nos encontrar, cavar e nos tirar de lá. Mas, não se engane, esse cachorro farejador também já esteve soterrado. Há um ciclo. A vida é cíclica, começa e termina do mesmo jeito; da dor nascemos e com ela morreremos, todos nós. Você e eu, temos que falar sobre as dores, sobre este ciclo, sobre este começo, meio e fim das relações humanas. Entre as dores há amor, minha cara. E o amor, se me acompanhar pela cabeça, entenderá que ele sim, é a pior de todas as dores. E no fim das contas, o começo e o*

*fim da vida são nossos únicos prazeres. É assim que quero que leia, interprete e viva a minha dramaturgia. Esse é o corpo. O ser humano não é frágil, só está desinformado em relação a estes dois conceitos fundamentais da vida. O artista deve doer com amor e amar com dor. De dentro para fora, ele deve viver esses sentimentos, mas no palco, ele deve estar invertido. Amando e doendo e, dessa vez, de fora para dentro de cada um sentado na plateia. Você, Bemol, vai me ajudar nessa jornada. Vamos falar sobre a dor humana com artistas que amam. O teatro é o nosso espelho.”*

Foi o tempo de eu passar os dedos pelos meus olhos que meu despertador saiu da soneca e despertou de novo. Num susto, eu mirei a poltrona e ele já não estava mais lá. Bemol? Ele me chamou de Bemol? Quem é Bemol? Ele falou do meu tempo ou do dele? Quanta coincidência! Levantei e admiti que, mais uma vez, havia tido uma alucinação com o dramaturgo da minha pesquisa. Precisava parar um pouco de lê-lo. Levantei-me, dobrei as roupas da poltrona, sentindo-me envergonhada pela bagunça. Fui até o banheiro e decidi: sim, eu sou Bemol, sou tom baixo, sempre fui, e vou sim acompanhá-lo pela cabeça. Dentro de mim, nunca soube distinguir entre o amor e a dor. O meu tempo piorou muito desde que Gomes esteve realmente por aqui. Estamos todos soterrados. O teatro vai me ensinar como meu corpo vive cada um desses sentimentos chaves. Não! Eu não sou o cachorro soterrado, Gomes acabou de me desenterrar. Vou farejar e encontrá-los. O teatro são as patas que cavam.

Era agosto de 2013 quando me mudei para São Paulo. Meu intuito era viver do teatro, mas com o passar do tempo, eu me esqueci disso.

Soterrei!

## **o que São Paulo fez de mim**

O amor é um grito de revolta contra o vazio da vida.  
(Bataille, 1917, p. 222)

Eu vim para São Paulo por amor. Amor por alguém. Amor pela repetição, pela continuação dos dias. O que encontrei aqui? Uma verdade absoluta, a verdade de que tudo é caos, a vida é o único movimento contínuo e ela tem vontade própria. A verdade que São Paulo escancarou na minha cara é que tudo é uma grande dúvida. Não se pode estar certo de nada. Descobri, então, que vim pelo amor, mas amor pelo teatro e fiquei só, só eu e minhas dúvidas. E o caos que o teatro causa na vida de quem o faz e, principalmente, de quem vive dele. Descobri que vim pelo amor aos meus órgãos, aos meus olhos que queriam expandir as dimensões, aos meus passos que precisavam, sem saber, caminhar pelos caminhos inseguros e incertos. Ainda ouço meus pais dizendo: “Tanto sacrifício vale a pena?” Não sei, São Paulo não me deixa descobrir.

São Paulo, o teatro e eu. Estamos todos sós, sem propósitos, sem rumos, apenas caminhando. Apenas nos mantendo em movimento. São Paulo me faz sentar nos bares de Plínio Marcos, pisar no chão do Arena, ver de perto o Zé<sup>18</sup>, entrar no templo do Antunes... o teatro aconteceu aqui e acontece dia a dia. O teatro. A grande confusão, a arma mortal que é o teatro, ele acontece em São Paulo, aconteceu e vai continuar acontecendo. É o meu melhor gozo, os melhores momentos, o que faz minha pele vibrar, meu coração bater mais forte, mas ao mesmo tempo é todo o meu mal, meu desespero e minha morte diária. O teatro me mata todos os dias e São Paulo também. É como o craque que está em todos os cantos do centro. Prazer e morte. Aquele gozo que vem seguido de uma vontade arrebatadora de chorar, de soltar e de gritar. São Paulo me fez entender que eu prefiro estar sozinha no meio da multidão. Só eu, meus dedos e meu coração. Aqui eu posso ser eu, ser o eu que eu quiser ser, e contemplar os eus que mudam, que passam, que transitam, que esbarram. Aqui eu posso não evoluir. São Paulo me dói todos os dias porque ele é a realidade mais profunda do ser humano jogada à nossa frente. As ruas, os catarros pelas calçadas, as bitucas de cigarro, os corpos amontoados, os cachorros de roupinhas, os ratos, o barulho, os cheiros, os movimentos. Está tudo dentro de nós. É um espelho, é o teatro, e toca na mesma profundidade. São Paulo é uma arma apontada na testa todos os dias, assim como o teatro, que te desnuda, te revela, te põe diante de você mesmo.

---

<sup>18</sup> José Celso Martinez Corrêa conhecido como Zé Celso, foi um diretor, ator, dramaturgo e encenador brasileiro. Trabalhando – seja dirigindo, adaptando, ou realmente numa colaboração – com nomes que vão de Augusto Boal, Henriette Morineau, Fernanda Montenegro, Raul Cortez, Bete Coelho e Flávio Império a Chico Buarque, William Shakespeare, Nelson Rodrigues, Max Frisch, Bertolt Brecht e Máximo Gorki, Zé Celso construiu um dos mais originais percursos dos palcos brasileiros.

Estar aqui é estar, é ser, é ver seus órgãos trabalhando sem cessar. São Paulo e o teatro têm me matado a cada dia que passa, mas é um vício. Ver a carne exposta, sentir a garganta apertar, a insônia te consumir, o aluguel vencer, o cansaço, a cerveja, a sujeira, o sangue, o lixo, as pessoas, todas as pessoas e todas as insônias e todos os aluguéis, e todas as cervejas. Não se ama em São Paulo, se reconhece imediatamente, se identifica, se aproxima. São Paulo é imediata, assim como o teatro. Te choca, mas você ainda consegue sair para comer uma pizza. Não sei o que essa cidade tem feito comigo. Me aproxima de mim e me faz perceber que não há nada, que não sou nada, que ninguém é nada. Ela é contradição e não está nem aí para você. O teatro também não! O teatro é imediato, ele fica, mas vai embora, vai embora, mas volta. Conta histórias, exige força, fé, vontade, sangue, insônia, e se acaba entre os dedos. Ele se acaba a cada sessão. Desnuda e deixa nu. Não te dá nada. Deixa cada vez mais evidente que a vida é nada, que ela dói porque o corpo foi feito para doer, que ela continua porque é independente de você. A vida continua, e enquanto continuar, o teatro vai existir, não só aqui no centro desse país em colapso, mas em todos os lugares onde existir vida.

Moro no centro de São Paulo, ouço, mesmo sem querer, toda a cidade lá embaixo. Moro em um edifício antigo. Moro em um dos sonhos do grande Artacho Jurado, tombado pelo patrimônio histórico. Do terraço, sou capaz de ver toda a cidade e é lindo e assustador. Lá de cima dá vertigem e dá vontade de gritar. E se eu gritar, vão me olhar e continuar andando. Já ensaiamos peças, já fizemos leitura, piquenique. Meus amigos artistas frequentam meu prédio e usufruem desse lugar histórico. Os outros moradores e visitantes estão acostumados, nos olham e já identificam, somos parte dele. Não sabem que temos armas, que somos armas. Afinal, nossas armas não machucam, mas podem causar pequenos danos. Na verdade, ela deve machucar a nós mesmos. São Paulo ilude com a oferta, ilude com os caminhos, ilude quem se ilude. Na verdade, São Paulo abre as feridas, mostra o sangue, rasga mais e mais o peito do artista. Dá o tapa na cara e pinta com as verdadeiras cores a realidade dos dias. São Paulo guarda um amontoado de armas mortais que não sabem mais o seu poder, porque vêm iludidas de outras cores. São Paulo é bastante cinza e o teatro também. O gozo é de sangue, mesmo ainda sendo gozo. Foi por aqui que tantas armas passaram, deram seus tiros, mataram e foram mortas. São Paulo me mostrou que sou arma frouxa, um estilingue talvez. Não sei mais como usar, ninguém sabe. Não tem gatilho, não tem pólvora, não alcança grandes animais. Atinge os pombos, pequenos pássaros, às vezes alguns ratos. O teatro é um estilingue frouxo, machuca, mas não mata... quem deveria.

Não se escreve um bom texto em uma noite, um dia, mas semanas. Não se escreve um bom texto. Não se sabe mais o que é isso.

São Paulo me puxa e me empurra. Quero estar em casa, deitada o dia todo, dormir por uma semana, não fazer nada, deixar minha arma enferrujar e aceitar meu estilingue. O teatro é o movimento dessa cidade, está nas ruas, está dentro de cada janela acesa na madrugada, em cada vão dos corpos no metrô abarrotado, está nas barracas dos moradores de rua, nos comércios, nas feiras, nos bueiros, nos carros, no frio, nas escolas, nos altos, e nos buracos mais baixos. O teatro está nas paredes, nos cafés, nas brigas de rua, nos lambe-lambes, nas contas de energia, nos sebos, nos cachorros vestidos. O teatro está em mim e em você, onde quer que estejamos. O teatro está em cada canto dessa cidade. Ele se misturou a ela, ele é São Paulo. O teatro é a matéria escura!

São Paulo tem me matado dia após dia. E o teatro também. Eu estou morrendo.



## um modo de fazer

### o início de uma fenomenologia do estado de artista (apaixonada)

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças aquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte. Tão necessariamente quanto o artista é a origem da obra de arte, de uma outra maneira, que aquela em que a obra é a origem do artista, assim tão certo é que a arte é, ainda de um outro modo, a origem e ao mesmo tempo, do artista e da obra. (HEIDEGGER, 1992, p. 11)

Mesmo definhando aos poucos em São Paulo, sentia a presença quase sufocante de Gomes. Minhas costas pesavam. Trabalhava há pelo menos três anos em um restaurante na rua Frei Caneca, estava imersa em um mundo ilusório de luxo, boa comida, vaidade, aparência e falta de dinheiro. E o teatro sempre batendo à minha porta. Mesmo exausta, trabalhando quase doze horas por dia, idealizando uma nova vida, um novo rumo, dando importância para coisas novas e supérfluas, querendo enriquecer, ter carro e poder, mesmo assim eu aceitava todo papel que me ofereciam. Saía de uma peça e já estava ensaiando outra. Ia aos ensaios tomada de raiva e com pouquíssima paciência. Saía atrasada do trabalho e corria pelas ruas de São Paulo em direção ao teatro, cheia de sacolas, ainda de uniforme, com a barriga vazia e me perguntando: “por que estou fazendo isso, por que não volto para casa ou vou ver meus amigos depois do turno, como todo mundo?” Enquanto caminhava, apressada, sentia a presença dele. Sabia que Gomes andava me vigiando. Ele queria que eu estivesse no palco, que eu pensasse nele, no teatro. Cutucava-me sempre que tinha uma brecha e no fundo do meu inconsciente eu ouvia: *Eu ainda estou aqui...*

Fiz teatro. Fiz sem saber o porquê. Fiz teatro cansada. Fiz teatro doente. Fiz teatro que não me dizia nada. Fiz teatro sem plateia. Fiz teatro sem dinheiro. Fiz teatro de escola, infantil, de grupo, de vaidosos, de pseudopersonalidades. Eu fiz. Não posso negar. Eu fiz muito. Assumi, sem pensar que este era o meu maior pesar, meu carma. Não me dava dinheiro, não me dava prestígio. Tirava meu tempo, meus amigos, minhas viagens aos finais de semana para a casa dos meus pais, mas, mesmo assim, eu fazia teatro. Chegava minutos antes da apresentação começar e me deitava na boca de cena, respirava fundo e sem entender nada, eu entendia. Ali era o nosso lugar. Quantas vezes eu quis chorar de raiva. Quantas vezes eu pensei em desistir. Certa vez, eu já estava na coxia e não encontrei minha parceira de cena que deveria estar ao

meu lado no palco quando a cortina se abrisse. Corri até o camarim e ela estava lá, no meio de uma crise de pânico. Tentei a todo custo acalmá-la e fazê-la voltar para o palco. Pensei no público que estava na plateia, nos ingressos devolvidos, no borderô negativo, nos técnicos, na minha frustração em voltar para casa sozinha antes de estar realmente com sono para cair na cama e apagar, e por fim, eu olhei nos olhos dela. Eu vi o pânico. Eu ouvi de sua boca que tudo aquilo não fazia mais sentido para ela e estar vestida de morta-viva com uma peruca embarçada aos quarenta anos em cima do palco, em frente a meia dúzia de pessoas, não trazia mais felicidade a ela. Foi como uma apunhalada. Eu estremeci, como se nunca tivesse me questionado se o teatro me causava felicidade ou não. A sessão foi cancelada. Os ingressos devolvidos. O público foi para casa em meio a uma tempestade de verão com as ruas alagadas do centro. Vesti novamente meu uniforme e caminhei pela chuva de volta para casa, não lembrei de abrir o guarda-chuva. Caminhamos eu e Gomes.

*“Bemol”* – ele me disse ao entrar em casa – *“como é que você faz teatro?”*

\*\*\*

Tranquei a porta e fiquei por um tempo olhando para a maçaneta. Estou aqui sozinha, eu e o teatro, e ele. Meu coração esvaziou, não há nada preenchendo. São Paulo e a Filosofia tiraram de mim o amor romântico que me consumia e me alimentava. Onde estão os meus amores? Aos poucos, a presença de uma história de amor foi ficando para trás. Eu só carregava a dor e as péssimas lembranças de um longo relacionamento que durou dez anos e talvez isso ainda venha ao caso. Nada mais daquilo que Gomes escreveu em suas páginas me fazia sentido. Ainda segurando a maçaneta, com medo de virar-me e dar de cara com ele, uma onda de informações e sentimentos inundou meus pensamentos e fiquei lá parada com aqueles olhos que não veem<sup>19</sup>. Acabou. O amor romântico acabou, as histórias de Gomes são melodramáticas demais, são irreais, são bobas. Laura foi boba, Nicota tão ingênua, Noêmia! Ah, Noêmia!<sup>20</sup> Quanta besteira! Os relacionamentos são sempre frustrados. Será que o amor realmente existe? Pisquei e num impulso meu corpo virou, Gomes não estava lá. Senti-me culpada e uma responsabilidade sufocante me fez também, ter uma crise de pânico. Como posso abandoná-lo agora? Como posso dizer que aquelas peças não me fazem mais sentido, que eu não gosto, que

---

<sup>19</sup> Gomes usa esta expressão na peça *Ao declinar do dia*, de 1910, e na peça *A bela tarde*, de 1915.

<sup>20</sup> Laura é a personagem principal da peça *Ao declinar do dia*. Nicota é a personagem da peça *A bela tarde* e Noêmia da peça *O jardim silencioso*. Todas elas têm em comum os infortúnios causados pelo amor e suas relações afetivas cheias de frustrações, submissões e traumas.

eu não quero, que os finais não são adequados, que teatro nenhum viria interesse em representá-las?! Ele veio de tão longe, na verdade eu nem ao menos sei de onde ele veio. Suei frio, entrei no banho e rezei baixinho para que estivesse realmente sozinha em casa, que ele não pudesse ler meus pensamentos, que não pudesse me ver. Quase supliquei por uma noite de sono tranquila. Queria esquecer que ele me seguia e pior, que eu o havia invocado. Aquela responsabilidade era completamente minha. Queria esquecer que dele havia muito em mim, queria dormir e esquecer do teatro. Não foi o que aconteceu.

Fiz um chá e pensei em assistir algo na TV. Estava quase me recuperando do caos que minha mente se encontrava, mas eu já deveria imaginar, uma presença como a de Gomes não se esvai com facilidade. E lá estava ele, sentado em meu sofá, de calças curtas, com os joelhos juntos e segurando o chapéu sobre eles. *Fale-me sobre o seu teatro, Bemol, já estamos sem tempo.* Respirei tão fundo que quase explodi meus pulmões, quis chorar, mas ao mesmo tempo uma euforia fez meu coração pulsar. Eu não estou sozinha. Olhei para o relógio e disse; “Podemos conversar até as 00h00, depois disso preciso me deitar”. Ele concordou educadamente com a cabeça. Estava na hora de eu tomar as rédeas dessa situação.

“Gomes, é preciso que saiba inicialmente, que eu sou bacharela em Filosofia, e ela tem permeado tanto a minha forma de ver a vida, como também a minha arte e para isso preciso apresentar-lhe alguns nomes.” *Interessa-me a Filosofia* - ele interrompeu-me. Peguei alguns cadernos de anotações e então eu comecei. Falei como há muito tempo não falava, saia de mim voz e emoção. Eu estava no lugar certo, não sabia muito bem por onde começar... “O senhor já ouviu falar sobre a fenomenologia?”

“No final do século XIX, o filósofo alemão Franz Brentano (1838-1917), numa tentativa de superar tendências racionalistas e empiristas, inaugurou a ideia da fenomenologia, a qual seria fortemente desenvolvida e divulgada por Edmund Husserl (1859-1938). Partindo da palavra *fenômeno*, que em grego pode ser entendida como “o que aparece”, trata de conhecer os objetos da forma como eles se apresentam à consciência. Levando em consideração a ideia de que não há, portanto, nenhuma realidade em si isolada do sujeito que a conhece, não há nada escondido por trás das aparências, do fenômeno ou do conhecimento. Para Martin Heidegger (1889-1976), outro expoente desse pensamento filosófico, a arte é um modo de *re-velação* e/ou *des-velamento* ao qual a verdade pode ser revelada particularmente a cada sujeito. Portanto, entendo que a fenomenologia é um processo fundamental para que o ser possa se revelar, se conhecer e conhecer o mundo e as reações que os rodeiam. Desta forma, trouxe esse conceito para o meu fazer teatral.” *Compreendo, mas como os artistas lidam com estas informações?* Ele interrompeu. “Espere, Gomes, eu ainda não terminei.” Achei engraçado a sua pressa.

Continuou a olhar-me atento. “Foi com Merleau-Ponty (1908-1961), líder do pensamento fenomenológico na França, e a sua fenomenologia da percepção que tenho norteado meus estudos práticos. Ponty foi profundamente inspirado por Husserl, mas diverge de seus estudos, pois nega a doutrina do conhecimento intencional do alemão. O filósofo francês construiu sua teoria colocando o corpo como o captador das impressões e dos sentidos. Ponty acreditava no organismo como uma configuração integral e que precisava ser explorada. O conhecimento só é possível através dos inúmeros estímulos pelos quais o ser humano é submetido durante toda a vida. No entanto, as sensações nunca serão conhecidas em sua pureza, uma vez que elas são uma junção do tempo e do espaço, portanto são ocasionais e seus significados divergem em cada ser humano. Mas, vale saber, que antes mesmo de me ater à sua filosofia, já experimentava a percepção como modo de criação e estudo de reações. Essa teoria filosófica veio para explicar e categorizar o meu trabalho prático, de forma a me guiar num caminho de possíveis repetições e aprimoramentos.” Eu já estava com muitos livros na mesa, peguei um em especial e li em voz alta. “Gomes, veja esta passagem:”

Nós reaprendemos a sentir o nosso corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção. (PONTY, 2018, p. 278)

“A percepção não é uma construção, mas sim um modo de *sentir* o mundo, o senhor me compreende? Afirmar a importância da necessidade de se estudar os fenômenos da consciência em si mesmos, fez-me entender a necessidade de olhar para a estrutura do comportamento humano nos diferentes séculos que cruzam esta minha experiência de pesquisa teatral. Entendo que não há como fazer e pensar o teatro sem antes dar foco à ontologia. O ser, neste contexto, é corpo, e o corpo é onde vivemos e onde experimentamos o mundo, bem como podemos expressar nosso entendimento sobre o mundo. A percepção, por sua vez, é o primeiro contato que temos com o mundo e ele se dá pelo corpo. O artista da cena é uma pessoa que precisa apropriar sua percepção no mundo e tomar consciência dela. Assim, poderá interpretar e pôr em cena o teatro de antes no agora e explicar as entrelinhas das relações e condições humana, quase como um tradutor da vida.” *Tudo ainda me é bastante estranho*, disse Gomes, *tenho algumas dúvidas e gostaria de iniciar com você, minha cara Bemol, a prática da*

*maiêutica*<sup>21</sup>. Veremos por onde podemos caminhar com o seu teatro e a minha compreensão dele. Quanta emoção vejo em você, pobre menina! Olhei com espanto. Não duvidava, mas também não imaginava que ele traria conceitos filosóficos. Eu estava subestimando um espírito sábio e sensível em comparação à minha frieza e soberba de alguém que vive no século XXI e se rendeu ao sistema. Brilhou novamente em meu peito a paixão. Silencie-me e deixei que me questionasse. *O meu teatro é composto por personagens reais, os quais se mantiveram escondidos debaixo dos panos. Eu nunca tive a intenção de escancarar as tristezas e injustiças que assolavam os corações românticos do meu tempo. Eu olhei para as aflições das pessoas e as formas delas sofrerem, designadas aos tributos que lhe eram cabíveis. Em cada canto que eu caminhei durante minha curta vida, eu vi brilhar as dores e aflições nos olhos das pessoas. Eu não busquei as dores da alma humana, mas era só o que eu conseguia enxergar. Se eu fui um bom dramaturgo? Não sei! Quem poderá julgar? No entanto, minha cara, meu modo de dizer que dentro de todos os seres humanos há dores, independentemente de seu tempo, foi este. Coloquei-os no palco, para que pudessem servir de espelhos para tantos outros. E, principalmente, para aqueles que se negam a aceitar que doem, que sofrem. A esses que negam, nos fizeram carregar o triste fardo de não querer doer. E nos fizeram entender que a dor, os desamores, e as mortes são tragédias e não parte da vida. O meu teatro não dói a todo tempo, tentei relatar a vida íntima, os desejos e pensamentos que passam na solidão de cada mente. Por isso, você deve achá-los tolos agora em seu tempo, e lhe confirmo, podem ser. Mas, você também foi tola quando os leu e os fizeram tradução de suas histórias de amor e dor, não é mesmo? Pois é por esse motivo que estou aqui. Quero saber como você resolverá isso. Como deixará estes espelhos humanos mais nítidos através do seu teatro.* Quando ele parou, percebi que ainda estava em transe. Minha nossa! Eu não sei como fazer isso!

\*\*\*

Eu trabalhava em um restaurante no centro de São Paulo. No meio do caos, do óleo e de aventais, eu olhei para o salão de festas vazio como um possível templo onde poderia mostrar a Gomes o meu trabalho de criação de personagens e preparação para cena. Organizei meus horários e mentalizei como se ele pudesse ler meus pensamentos; “hoje, depois do meu

---

<sup>21</sup> É um método socrático que consiste na multiplicação de perguntas, induzindo o interlocutor na descoberta de suas próprias verdades e na conceituação geral de um objeto.

expediente, estarei aqui em frente à porta de vidro”. Passei o dia revendo meus métodos e formas de fazer teatro. Estava confiante que Gomes havia me ouvido e estaria lá.

Pois é, ele estava. Mal virei a esquina do restaurante e já pude avistar seu pezinho balançando. *Já é tarde, Bemol, quem trabalha até esta hora?* Eu ri, apenas. Afinal, todo jovem, em São Paulo, trabalha até esta hora, ou mais. Enfim... “Vamos entrar?” Entramos no salão e lá eu me via pelo reflexo das portas de vidro, e não via Gomes. Às vezes eu me esquecia que ele, na verdade, morava só dentro de mim. Senti-me levemente ridícula ao começar a falar em voz alta. Mas, foi um bom exercício. Ele ficou em pé, no canto esquerdo, e me observava com uma neutralidade incômoda. Esperava de mim algum ensinamento? Comecei a me alongar, mas a presença dele ainda me incomodava. Então comecei a correr. Dei umas cinquenta voltas pelo salão com a máxima velocidade que podia. E algo aconteceu. Ele sumiu. Era tanta energia correndo pelo meu corpo que deixei de vê-lo, mas o sentia nitidamente em mim. Éramos um. Gomes iria experimentar meu teatro de dentro do meu próprio corpo. Era tanta energia que comecei a falar em voz alta enquanto meu corpo movia-se livremente pelo salão:

corpomundooutrem

Expor. Mostrar. Desnudar.

Tirar dos textos de Gomes as entrelinhas,

o submundo dos sentimentos e

gestos humanos.

Estamos falando aqui de sentimentos,

e eles nascem no corpo. Eles mostram o corpo.

O outro é capaz de ler. O teatro traduz sentimentos.

“O teatro é um estado de consciência para quem *faz* e para quem *assiste*. Atualmente, o estado de consciência exige muito para ser atingido em ambos os lados, o grau de atenção mudou muito neste último século.<sup>22</sup> Assim, como a meditação, é necessário treino, repito, *de ambos os lados (artista e plateia)*. Para se manter nesse estado, sem desvios dos vícios, é preciso repensá-lo, refazê-lo, deixar o saudosismo da tradição, que por mais renovada e contemporânea, já não cabe mais nem mesmo aqui. O teatro precisa acompanhar os novos estados de consciência. Este é um mantra.”

---

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2021/07/pandemia-acentua-deficit-educacional-e-exige-aco-es-do-poder-publico>

*Seriedade* para deixar de ser contestado  
e tratado somente como arte abstrata e  
para gostos peculiares.

*Caos* para chegar ao caos humano.

*Coragem*, para resistir, para existir.

“Para o estudo do teatro, acredito ser necessário uma ontologia. Um estudo sério de observação dos novos hábitos, dos novos sentimentos, dos novos gestos e das novas reações. Há muito mais que telas se abrindo diante dos nossos olhos. Há um novo ser humano remexido, fragmentado em tempos, que não se conhece, tentando se refazer, confuso de sua aparência e dos seus limites físicos, da sua verdadeira voz. O ritmo é outro, aceleramos duas vezes as falas e isso muda tudo, Gomes! Não basta só se reconhecer e reproduzir mimeticamente as formas e aparências, é preciso reencontrar a arte nessa nova vida! Assim como passamos pela crise no drama, estamos passando agora por uma *crise existencial no teatro*. Busco em seus textos construir um corpo para o teatro das nossas almas. Redescobrir as almas dentro desses corpos!”

Onde está a nossa arte?

O que toca este novo ser humano?

Um grupo de cozinheiros a caminho dos quinze minutos do cigarro, passaram pela porta e eu, automaticamente, parei, ofegante, e comecei a caminhar pela sala como se estivesse verificando o piso. Cheia de vergonha e tentando retomar a respiração, vi novamente os pezinhos de Gomes parados no canto da sala. “Pronto, nos separamos, eu pensei.” *Eu tenho algumas perguntas, se me permite*, disse ele. *Por que os vanguardistas, na maioria das vezes, destroem tudo o que veio antes deles? Resignificam, martelam, destroem, destroem e começam do zero?* Ainda mantendo o ritmo e já quase me esquecendo dos olhos curiosos dos cozinheiros, eu respondi; “Deve ser porque o pensamento que lhes é atual já não se compreende mais daquela forma, e este mesmo algo é preciso ser dito de forma completamente nova, sem precisar buscar as referências, mesmo que elas estejam completamente ligadas a essa nova forma de expressar-se. Não há como criar algo que já foi dito. Toda criação é sempre nova. Cada novo passo é único e crível, se ainda for preciso explicar com as palavras do passado é porque ainda o passado

não foi completado, ainda está em criação. Do contrário, o parágrafo sempre se inicia do começo, do zero, do nada!” E, antes mesmo de me deixar terminar, ele me questionou; *E como você traz a minha dramaturgia para este seu corpo tão expressivo? Tenho visto que com o passar dos anos, a dramaturgia tem perdido o seu papel fundamental.* Nesse momento, eu consegui parar. Escorri pela parede e sentei-me ao lado dele. Senti seus olhos sob a minha cabeça e continuei; “Esta é uma questão que toma grande parte dos meus questionamentos quando começo um processo de criação. E o senhor tem razão, há muitos estudos que mostram que a dramaturgia tem ocupado outros lugares no fazer teatral que não o central.<sup>23</sup> Ainda não tenho muita certeza de que forma e quando o texto deve ser introduzido no processo, no entanto, tenho o costume de me apegar à dramaturgia antes de tudo. Quero sempre saber a história das palavras, das frases construídas e decifrá-la nas possíveis ações. Embora o contrário também seja interessante, para mim, primeiro vem a *dramaturgia*, o que é dito e o que é preciso ser dito, ensaiado. Precisa ser preciso, como na realidade, de fora ou de dentro da mente humana. O real é subjetivo no teatro. Acredito que deve ser feito para que seja compreendido e interpretado pelo consciente do público de acordo com as criações em sala que não passam só pelo crivo da sua personalidade. Por isso, é bom que o artista seja um ser múltiplo, transparente, uma esponja. Ele deve ser tudo para que não julgue pelo seu próprio entendimento, e crie, atingindo outros inconscientes e não só o seu próprio. Logo em seguida, uma *partitura* é criada. Como quando saímos de uma discussão e descobrimos, na hora do banho, o argumento perfeito. O texto, seja ele escrito ou não, é o primeiro contato de como e porque vai-se recriar a realidade. E ele deve ser digerido e mastigado até não poder mais. O texto cria, no corpo, signos dançantes, que se movimentam de dentro para fora. Eu acredito neste caminho. Eu gosto do texto, da palavra, dos autores que as escreveram.”

CATARSE, será?  
Aristóteles, será?  
Voltar à tradição?  
Aqui está uma grande contradição!  
*A estrutura se mantém,  
o conteúdo não.*

<sup>23</sup> Ver: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880 – 1950]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.  
SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.



“Acredito” continuei firme, “ser possível levantar a partitura de uma peça em um outro espaço de tempo, afinal, é no ato das apresentações, com o público, que o espetáculo realmente é sentido organicamente, é lá que ele realmente se cria. Por isso, a partitura é tão importante, mas vem a partir do texto. O texto é a minha porta de entrada para o grande desafio de decifrar os sentimentos humanos. Olhar para o indivíduo é olhar para um universo. Não é terapia, é confusão! O texto nos aponta a porta de entrada dos indivíduos. Eu venho da Filosofia, a dramaturgia é meu ponto de partida, é meu essencial. A sua dramaturgia mudou meu teatro e a minha vida. Revisitá-la é transformá-la, é recriá-la, é redescobri-la. O trabalho do artista está no criar, recriar essa dramaturgia no seu corpo, a partir das experiências, das observações, das percepções e das técnicas que possui no seu próprio corpo. Criar a partir de ideias e não apenas das reações e das espontaneidades. Criar a partir do estudo e da experiência do fazer no corpo, do ser.” Ele me interrompeu, como se já tivesse entendido o valor do texto para mim. Talvez para ele eu estivesse somente usando da retórica para convencê-lo de algo óbvio, uma vez ele ter vivido em uma época em que o texto era protagonista da arte teatral. Deu algumas voltas em si mesmo, olhou a porta de vidro como se pudesse ver seu próprio reflexo e me perguntou; *por que um autor brasileiro?* Sem mesmo pestanejar eu comecei a falar; “Gomes, falar em português (brasileiro), falar cada palavra para ser entendida na sua etimologia mais precisa e sentimental, ser compreendida pelo meu próprio povo, em suas raízes emocionais.” Eu sempre quis responder isso em voz alta. “Eu adoro ouvir música brasileira, eu adoro decifrar os sotaques e épocas. Porque eu compreendo as palavras, porque elas fazem sentido para mim, porque antes de falar, eu aprendi a ouvir. Com a intenção dada ao povo que não compreende a minha língua, dá-se a entender como um *grammelot*.<sup>24</sup> O privilégio de quem está sendo ouvido, nesse caso, é do povo brasileiro.

---

24 A “Blablação” é uma técnica desenvolvida por Viola Spolin e significa a substituição de palavras que são conhecidas por sons de diferentes formatos. Esses sons simulam uma forma de falar, um idioma inexistente. No entanto, essa criação torna-se uma linguagem que precisa também do corpo como um todo, para ser compreendido, já que as palavras na blablação não têm significados em si. Os sentidos das palavras e das frases só podem ser entendidos a partir da junção entre as ações do corpo, a entonação, a intensidade dos sons e o ritmo das falas. O Gramemlot é uma palavra de origem francesa, usada pela Commedia Dell’art. Essa palavra foi italianizada pelos venezianos que a pronunciavam gramlotto. Assim como na Blablação, as palavras não possuem significados intrínsecos, mas a sua mistura de sons sugere o sentido delas. Ambos são jogos onomatopéicos, articulados com arbitrariedade, mas que são capazes de comunicar situações e acontecimentos.

A voz reage aos estímulos, e os estímulos do público são provocados pela voz, pelo entendimento das palavras. Somente a voz, sem o entendimento, pode sim, causar estímulos, vê-se pela música, mas se ambos podem estar juntos – sensação e entendimento -, então quero multiplicar os estímulos, quero alcançar o mais fundo da alma humana e fazer arrepiar o pelo e explodir o cérebro. Ao se tratar de voz e entendimento, há de se trabalhar os bloqueios psicológicos dos artistas para que não haja medo, que passem despercebidos ou amenizados os gatilhos. O artista não deve ter medo de falar, Gomes, de pronunciar, de sentir cada vocábulo, cada entonação. O artista não é um ser frágil, embora muitas vezes acredite ser. Plínio Marcos já nos disse: “A arte é para os que têm coragem.” Criemos artistas corajosos!” eu gritei em frenesi – “Temos que ser corajosos!” *É justíssimo, minha cara, justíssimo. Muito embora eu acredite que mesmo em língua francesa algumas peças não precisariam nem ao menos serem compreendidas pelos que não entendem a língua, tamanha a beleza da sua sonoridade.* Não pude deixar de concordar com ele, mas esta era uma questão que não nos viria mais ao caso. Os textos, as formas como as palavras são colocadas neles para contar exatamente cada uma daquelas histórias, era o que me interessava, e eu estava disposta a usá-las fielmente.

Caiu chuva em São Paulo. Vi os cozinheiros correndo de volta para o salão e achei melhor pararmos a conversa. Eu não estava cansada, estava entusiasmada, cheia de ideias e energia, mas a ocasião me fazia pensar em fechar as portas da sala, devolver a chave para o gerente e esperar a chuva parar para que nada de errado acontecesse naquele local. Comecei a calçar meu tênis e me esqueci de Gomes. Em um surto de responsabilidade, desci as escadas com a chave nas mãos, como se a culpa da chuva fosse minha. Meu eterno complexo de culpa. Estava tudo bem no restaurante, tudo correndo normalmente, apenas com o detalhe da chuva forte que sempre caía em São Paulo no verão. Meu gerente me viu enérgica e não hesitou: “Quer fazer um extra?”. Neste momento eu me senti exausta, mas eu precisava. Aceitei. Enquanto estava colocando novamente meu uniforme no vestiário, Gomes, do lado de fora da porta, me perguntou: *Quando termina este próximo turno? Que horas voltará para casa?* Era engraçado essa preocupação comigo. Eu sairia do restaurante depois de uma hora da manhã, mas isso não era problema, pensei que seria mais um tempo ativa em que podíamos conversar sobre teatro. Enquanto voltava para o salão lotado, fui logo organizando minhas ideias: “Gomes, na vida sempre precisamos improvisar, certo? Enquanto eu estiver atendendo aos clientes, quero que permaneça ao meu lado, perto de mim. Não chame meu nome, para que eu não me distraia e nem pareça uma doida falando sozinha.” Antes mesmo de eu terminar, já podia senti-lo

pelas minhas têmporas; *vamos lá, Bemol, estou pronto! Conte-me o que você pensa sobre o improviso?*

## **improvisa o**

Ele estava literalmente dentro de mim. Eu podia senti-lo desorganizando meus pensamentos. Sentia o profundo vazio e a profunda tristeza que ocupavam aquele corpo de forma tão natural e costumeira. Ele era mais pesado que eu e senti nos p s, bem maiores que os meus, a dificuldade em caminhar. Precisei dar tr s voltas completas no salão para observar as mesas, os pedidos, o que precisava ser limpo e repostado para os clientes e pronto, já havia me acostumado com o andar diferente, com o peso nas costas e o joelho desconfiado. O que mais me preocupava era aguentar, até a uma da manhã, sentir aquele cheiro do perfume importado que ele usava. Eu precisava improvisar e imediatamente eu pensei: “Vou us -lo para atender aos clientes e ele irá entender, na prática, o que   improvisar.” Estávamos há pelo menos dose horas no restaurante, oito delas atendendo pessoas no salão, meu corpo estava ficando exausto, mas Gomes estava s  começando. Logo na segunda mesa, tivemos que lidar com uma catástrofe: um prato que já estava absurdamente atrasado, chegou errado   mesa. O cliente surtou. Todos na mesa já estavam comendo e quando o prato chegou, não era o que o cliente havia pedido. O garçom que tivera feito o pedido já tinha trocado de turno. Eu mesma, ou melhor, Gomes, deveria lidar com isso. “Aqui está, senhor, improvise! Primeiro, não culpe nenhum colega que não está mais presente. A mesa   sua, a responsabilidade dela   sua, a corre o do erro faz parte do seu trabalho. E não se esqueça: seja gentil. Gomes, eu estou aqui e já passei por esta situa o, e por outras muito piores. Já estudei este texto, já ensaiei as respostas, já respirei fundo e consegui me safar, sabe por quê? Porque eu estudei para isso. Começar com a improvisa o do texto, já estudado e entendido   para mim o primeiro passo. Improvisar no corpo as micro rea o es de um espaço de tempo, lugar, situa o do texto. Cada personagem seu me trouxe um universo no olhar. Pequeno, singelo. Cada levantar de olhos cont m uma informa o. Suas rubricas, Gomes, elas são tão bonitas, tão reais, tão cheias de detalhes. Quantas pessoas me disseram que parece cinema, mas não   cinema,   teatro! De dentro para fora, do pequeno ao expansivo. Dos mínimos gestos   grande como o.” E l  foi ele: *Desculpe-me senhora. Houve um erro no lançamento do seu pedido que já está sendo corrigido. Enquanto isso, esperamos que a senhora aproveite este Moscow Mulle por conta da casa. E para que a senhora tenha uma*

*experiência ainda mais agradável em nosso estabelecimento, gostaríamos de convidá-la esta noite e o seu jantar ficará por nossa conta. Mais uma vez, pedimos desculpas pelo erro. Fique à vontade. Estarei à disposição.* Assim que me afastei da mesa, meu gerente me chamou no caixa e a bebida foi descontada das minhas gorjetas.

- Ler o texto, tratá-lo como algo verdadeiro e grandioso.
- Improvisar um momento, dilatá-lo.
- O corpo primeiro surge.
- Uma ação primeira surge... depois o texto segue.

Foi uma noite divertida. Tê-lo dentro dos meus pensamentos, agir com o crivo daquela consciência e vê-lo se sair tão bem nesse improviso inimaginável, deixou-me mais à vontade, mas também confundiu quem somos. Aquilo fui eu tendo um surto psicótico, ou eu realmente estou em contato com Gomes? *[Paulistas] cheiram a café, pressa e solidão. Está no hálito e na respiração. Está na língua. Eu estou aqui, Bemol, podemos continuar?* Ainda não era hora de responder a essa pergunta, mas uma coisa era certa, aquele era o meu corpo trabalhando uma ideia. Continuemos... “Só agora compreendo melhor a chegada do corpo antes de dedicar-se por completo ao texto, mas ainda preciso testá-lo. Acredito que os artistas de teatro devem ter boa consciência do seu corpo. Isso não significa ter um corpo atlético e forte, mas um corpo inteligente de suas partes e consciente de seus limites, tamanhos, ritmos e intensidades. O artista do teatro precisa ser corpo e estar no seu próprio corpo, aprender através dele, enxergar o mundo com as palmas das mãos, pelas narinas e pelo ânus.

Enquanto caminhava de volta para casa, em meio à madrugada quente no centro de São Paulo, senti umas gotas firmes e pesadas de chuva caírem sobre o meu corpo. Normalmente eu andaria com pressa, olhando para os lados, para trás, segurando a bolsa sobre meu colo e com olhos esbugalhados de tanta atenção. Mas nesse dia eu não estava só. Estava eu e meu corpo vivo, abrigando uma ideia, abrigando Roberto Gomes, um dramaturgo suicida. Antes de apertar os passos, eu dancei. Aproveitei aqueles pés com sapatos largos, o punho da camisa justo, a calça um pouco curta e o vazio daquele peito, e o fiz dançar comigo. “Gomes, um corpo que tem a sua própria dança é um corpo que tem vida. Quando o artista descobre a dança da sua personagem dá a ela personalidade, autenticidade, vitalidade. Muitos de nós passamos a vida sem encontrar nossa própria

dança, imagina a de um personagem além vida?! É legal dançar para descobrir seu próprio corpo, suas próprias dores e alegrias, seu próprio eu que transborda os gestos. Depois do texto: dance!” Dançamos sem nenhum perigo por toda a rua São Luís, até nos sentarmos no parapeito da ponte Nove de Julho. Ficamos lá, observando os carros passarem, contando as luzes, balançando os pés, sentindo o vazio daquela cidade imensa, tão diferente de tudo o que Gomes já viu, já sentiu, já dançou. Ele cresceu.

**somatizar:** transformar em corpo o texto.  
Transformar as palavras em algo perceptível.

“Cada novo dia de treino e espetáculo dará diferentes resultados. A cada dia as tensões serão diferentes, Gomes, mas o *teatro vivo* dá conta disso e se enriquece a cada abertura de cortina. A *inconstância* enriquece a arte. Ela faz a arte. As abstrações e profundidades vêm depois do texto e das improvisações. Desse primeiro contato com o texto no corpo, surge o óbvio. É preciso aprofundar os significados dos sentimentos, nas possibilidades do sentir, para que surja então, algo coerente e verdadeiro e não algo abstrato que por fim se intensifique e cristalize no corpo antes da hora certa. São nesses casos, que os artistas não conseguem compreender a personagem e não se dão bem com o texto e com a peça em si. É dessa forma que o artista passa a não gostar do que está fazendo. Ele não se livra de coisas que ele mesmo criou e cristalizou no corpo e no intelecto. Cada artista pode buscar, depois desse primeiro momento, qualquer outro dispositivo investigativo que provoque a sua imaginação e a criatividade na construção da personagem. Pinturas, música, animais, fotografia. Aqui, Gomes, aqui começa a *mimese*! Eu, particularmente, sempre preferi trabalhar com dispositivos dinâmicos e não estáticos. Fotos de familiares e pessoas são dinâmicas, pois carregam memórias, e o dispositivo, então, torna-se a memória. Sou uma atriz em processo, por enquanto, as pinturas ainda me são uma incógnita. Não encontrei ainda, dinâmica em pinturas sem memória ou nas memórias que elas me trazem. Por isso, o teatro é como a vida, cada um carrega suas próprias combinações de percepções e memórias que nos fazem enxergar e reagir ao mundo de forma singular. Mas, voltando às pinturas, para mim, elas sugerem uma nova visão e experimentação de tensões corporais, ao tentar reproduzir e mudar as formas de tensões e descobri-las de acordo com a interpretação das imagens. Dentro dessas mudanças de tensões, as palavras podem ser jogadas de forma dinâmica para que

o movimento aconteça. O teatro nunca está estático, Gomes! E a criação dele, a meu ver, deve começar dessa forma. Sempre *dinâmica*, que é diferente do *movimento*.”

**Dinâmica:** é a força. A física estuda o movimento do corpo e as causas desse movimento.

**Movimento:** é o ato ou efeito de mover-se. O movimento é fundamental porque é o fluir da vida. Movimentar-se é natural.

A chuva começou a cair bem forte, voltei para casa. Tomei um chá e me despedi de Gomes sem ter resposta. Não sei até quando ele esteve em mim. Não sei quando ele me deixou falando sozinha, mas foi importante descobrir esse novo corpo e entender, de dentro para fora, a infinidade do corpo daquele que olha para ele e se reconhece como um artista da cena. Se estas reflexões são válidas ou não, confesso, que naquele momento não me importou. O que vibrava era o mapeamento das minhas reflexões ainda apaixonadas pelo fazer teatral. Eu encontrei o meu estado de artista.

### **a preparação, o ante texto**

“Gomes, você está por aí? Hoje não é um bom dia. É um daqueles dias que eu doo. É um daqueles dias que as coisas deveriam só deixar de ser. O dia em que eu poderia ficar em casa, deitada, de olhos fechados até a dor passar.” *O que lhe dói?* “Que bom que está aí. Dói o amor, Gomes, o amor sempre me dói. Para o senhor, que já se foi, como deveria ser o amor?” – pus os pés no chão e respirei fundo. Eu precisava me arrumar, colocar meu uniforme, e começar mais uma semana de vida. Saber que ele estava por ali, mesmo tendo estado alguns meses tão distante, vivendo uma breve e escandalosa história de amor, deixou-me envergonhada e culpada ao mesmo tempo. Ele viu todos os meus passos infantis, meu choro falso, meu drama forçado. Eu não mereço saber como deveria ser o amor, eu não tenho respeito por ele. Mesmo assim, com toda gentileza e calma ele me disse:

*“Como café da manhã. Deveria ser como café da manhã. Necessário. Desjejum. Saudável. A primeira refeição. Saciável.*

*O amor deveria ser como chuva em dia quente.*

*Como soverte de pistache, como pão na chapa.*

*Deveria ser como palmito enlatado. Como o café coado do bar da Rua Santa Teresa.  
Como um caqui gelado.  
Mas, o amor não é nada disso, Bemol.  
O amor é o passar dos dias.  
É triste e alegre.  
É um saco!  
Amar é viver dolorido, pesando sentimentos, calculando palavras.  
Jurando que está tentando se conhecer melhor.  
Quem aguenta tanto autoconhecimento?  
Quanto mais fundo, mais fundo e mais fundo... e não há fundo  
O amor vai cutucando, te forçando a gostar, a aceitar, a ser.  
O amor é saudade que dói as piores dores.  
Entende-se o amor quando sente a saudade apertar, a presença faltar.  
O amor é falta, toda hora!  
É medo. São leves momentos ilusórios de prazer e logo em seguida compaixão, pena.  
Não há muita nobreza no amor. Ama-se a vaidade, o medo da solidão.  
Ama-se o seu próprio ser e o cumprimento dos seus próprios desejos e anseios.  
O amor entre dois seres não existe, Bemol.  
Não se pode amar quem convive, quem vê, quem nutre.  
O café da manhã não dura até o meio-dia, dura?"*

Eu engoli o último gole de café frio da minha xícara. Talvez esse ainda não seja um assunto para discutirmos. Pelo jeito, sabemos mais sobre literatura, que sobre o amor. Dei as costas a ele, sem saber direito onde estava. Pensei em agradecer pelas palavras, que por mais sensatas que me parecessem naquele momento, eu sabia, o amor não tinha esse tom de amargor. Esqueci completamente minhas pequenas dores de amor e segui para meu dia. Há quem sofresse mais que eu.

Já fazia alguns dias que não nos encontrávamos para falar de teatro. Na realidade, havia pouco de mim interessada nisso, no entanto não havia um dia em que eu não tentasse organizar a minhas ideias para expô-las a ele, de forma coerente, a fim de que ele me respeitasse e eu não me sentisse uma impostora mentirosa que fez teatro a vida toda e não sabia de nada. Nesse dia, eu o tinha evocado. Eu sabia que ele me acompanharia por meu expediente. Os olhos inchados de chorar a noite toda por um amor passageiro e sem raízes, me causou um estado de ser que perdurou durante todo o dia. Estava pesada,

cansada, com os olhos amortecidos. Meu corpo tremia pela ressaca, minhas pernas estavam exaustas. Assim que o meu turno terminou, subi com alguns colegas para fumar um cigarro. Quando me vi no reflexo da porta de vidro do salão, senti uma vontade imensa de entrar, de deitar-me no meio daquele espaço vazio. Alongar meu corpo, soltar toda a preguiça, torcer minha coluna, sentir o peso das minhas partes, deixar vir uma dança, uma voz, um novo corpo. Como um ritual. Meus olhos inchados, no reflexo do vidro, pareciam ainda mais abatidos. Enquanto minhas pálpebras voltavam de um piscar, já não era mais eu. Vi Gomes, no meu reflexo. Tomei um grande susto. Apaguei o cigarro e corri atrás do meu gerente. “Preciso da chave do salão! Fico até às nove.”

Entrei, tranquei a porta, tirei o tênis, as meias, e caí no chão. Rolei de um lado para outro, apoiei-me pelos dedos, pela cabeça, pelos joelhos. Torci meu tronco, soltei gemidos altos, falei frases decoradas, experimentei vozes, ensaie as respostas que deveria ter dado na noite anterior. Dei tapas na cara, chorei como criança. Como se eu fosse realmente uma vítima daquela ficção. Matei minha mãe, perdoei meu irmão que me roubou um filho, descobri uma doença fatal, enterrei um grande amor. Inventei. Experimentei dores insuportáveis, coloquei-me em situações desastrosas, e passaram-se apenas quarenta e sete minutos desde o momento que eu passei a chave na porta do salão. A arte de criar vidas corre de forma viciosa pelas minhas veias. Que delícia!

*É belo, Bemol! É belo a forma como sofres. Gosto de ver sofrer, chega a me dar prazer, é catártico. Mas, continue me dizendo como aproveita tudo isso para fazer teatro.* “Gomes, essa dor não é só minha, mas está correndo pelo meu corpo. E assim como você amarga o amor e sente-se confortável com isso, a dor também é minha companheira. Para curar-me dela, eu a invento, a pioro, a torno tão maior, que a minha própria desaparece. Mas, antes de todo esse primeiro encontro com a criação, há os momentos de preparação. O corpo e a voz. A garganta e o peito.” Tracei no subconsciente o seguinte esquema:

- Esquema de preparação corporal: O Artista deve descobrir suas próprias potencialidades e habilidades. Seu próprio corpo, suas próprias muletas e fugas. Como?

**dança/técnica**

**corpo/voz**

**dinâmica/movimento**

**improviso**



“A intenção é treinar o artista a como reagir aos movimentos, à dinâmica da vida e não a interpretar. O artista precisa estar preparado para viver nos *entremundos*. Nas metafísicas da vida cotidiana e nas mais diversas visões e reações da plateia. A preparação é a parte mais importante do ser artista. Mas, isso não significa só treino físico, só corpo, só sala de pesquisa. É necessário estar no mundo, ser o mundo, estar entre os outros corpos, viver a vida, ter um trabalho, ser torturado diariamente pelo sistema, pelo coração. A principal preparação do artista da cena é entregar-se à vida que o cerca, às exigências inesgotáveis da vida em sociedade, ao dinheiro, à saúde e às relações afetivas. O novo artista está camuflado na vida banal que todos temos que viver. Ele é mais um na fila do supermercado. Deve receber seu mísero salário por vender parte da sua vida, deve estar cara a cara com as injustiças cometidas uns aos outros, deve brigar, deve gritar, se desentender, deve chorar e sentir dor, deve se embriagar. O artista de hoje deve doer mais que nunca. É na *raiva* que eu faço o teatro de hoje, Gomes. É a raiva que me faz transmutar os sentimentos. É a raiva que me movimenta e é ela que eu levo ao palco. O artista *é*, a todo momento, e precisa estudar seus sentimentos e suas reações diante da vida cotidiana, e suas frustrações e conquistas para poder, então, ler as entrelinhas dos textos, e expor, com seu corpo, as profundas emoções. Somos *sujeito* e *objeto* ao mesmo tempo. Somos o fenômeno no mundo e não há nada que não possamos revelar. Precisamos reviver nossas percepções. Assim como na vida, Gomes, é preciso estar preparado para ter, naturalmente, a melhor reação aos acontecimentos, estar vivo, estar usufruindo bem da vida.”

*“E a dor, faz parte dela! Bemol, estamos no caminho certo.”*

Quando senti a aprovação de Gomes diante do meu delírio melodramático e raivoso, senti-me segura para expor meus caminhos de criação, sem medo de me cobrar as referências e os nomes dos mestres do teatro, os quais me ensinaram a pensar assim. Isto tudo era meu, partia de mim, era inédito para nós dois. Senti credibilidade e autonomia para criar o meu jeito de pensar e perceber o teatro, sem medo. Cheguei mais perto dele, do reflexo dele se confundindo com o meu no vidro que, ao entardecer, deixava nossos rostos cada vez mais nítidos. Meus olhos inchados e doloridos estavam vivos dentro daqueles pequenos olhos curiosos de Gomes. Ele me ouvia atentamente, e eu sentia seus olhos acompanhando cada movimento do meu corpo naquele espaço. Continuei a mapear mentalmente:

- “dança/técnica: Exercício para que o artista chegue/alcance uma certa liberdade e segurança criativa independente, através de princípios técnicos da dança, como o ballet, que promove força, ritmo e coordenação motora; e do *teatro físico*, a mímica de Decroux, as técnicas de Grotowski, o Butô, a capoeira, Yoga etc. O nome, a técnica ou método são relevantes, mas não anulam um ou outro. O importante é procurá-las e aprimorá-las no corpo. O importante é ter algo em que se apoiar como treinamento diário.

A relação do artista com a música dá a ele a capacidade de agir aos acentos sonoros e o faz reagir em relação ao companheiro de cena e às pulsões energéticas dos demais. Descobrir outras possibilidades de formas e ritmos. Usar as formas e as dinâmicas já testadas. Trocar as músicas durante os exercícios causa estas novas formas.

A música, Gomes, ela nos guia!

- corpo/voz: Exercícios para captar e concentrar energia. *Trabalhar*, e quando eu uso essa palavra, entenda-a como torturar<sup>25</sup>. Eu não gosto de trabalhar, mas é sempre preciso! A voz que concentra e expande. Trabalhar com a palavra que concentra e expande. Torturar o entendimento delas, conotações e consonâncias. Quando entra a palavra carregada de significado e contexto, o corpo vibra diferente, e vibra o corpo alheio também. Esculpir no corpo suas emoções, entonações e acentos. Esculpir na voz suas infinitas possibilidades de intenções.

- dinâmica/movimento: Exercícios de mudança de tonicidade, de ação. A repetição causa dinâmica, que transforma a energia e provoca impulsos e, por conseguinte, volta ao ciclo. A repetição traz a novidade, que traz a liberdade de explorar diferentes ações com naturalidade e espontaneidade, ou seja, sem esforço, sem trabalho. Repetir!

E repetir é sempre o melhor caminho, seja na vida ou no teatro.

- Improviso: Exercícios de ação e reação. Reagir ao mundo, Gomes!

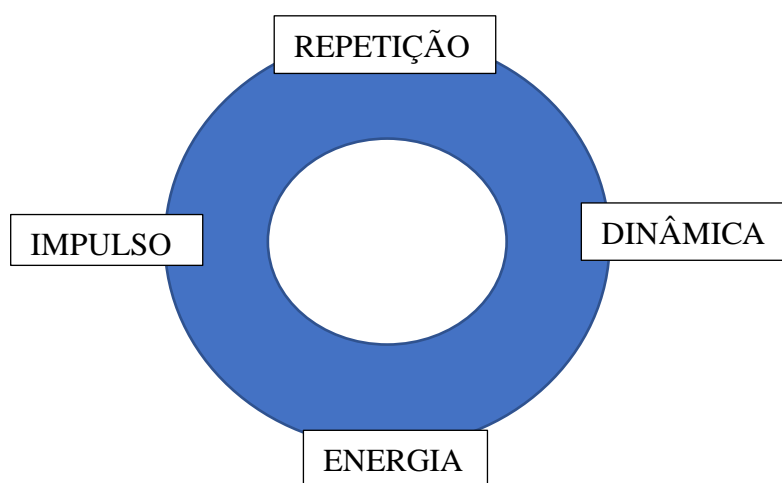
Reagir ao mundo!

---

<sup>25</sup> A palavra trabalho vem do latim *tripalium*, termo formado pela junção dos elementos *tri*, que significa “três”, e *palum*, que quer dizer “madeira”. *Tripalium* era o nome de um instrumento de tortura constituído de três estacas de madeira bastante afiadas e que era comum em tempos remotos na região europeia. Desse modo, originalmente, “trabalhar” significava “ser torturado”. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/>

O corpo é um eterno descobrir. Um eterno não saber. A cada nova junção de movimento, troca de forças e entonações, um novo corpo se forma, uma nova dor, um novo prazer nunca antes experimentado. O artista do palco é um descobridor e, ao mesmo tempo, um ingênuo diante do seu corpo no mundo. É o ser humano mais capacitado a aproveitar a vida. Que sorte e que pesadelo o nosso, não é?

Respirei fundo e abri os olhos. Não era um transe ritualístico, era uma cabeça mapeando e ligando experiências e resultados já experimentados. Encontrei, dentro da caixa de força, um pedaço de giz e risquei o chão do salão para ilustrar o que eu estava dizendo:



### *epoché*

Enquanto eu riscava o chão e dançava, sentia um alívio que me ensurdeceu. Só tive tempo de pedir para o meu gerente, que batia na porta apontando o relógio, que esperasse mais dez minutos, só mais dez minutos e eu sairia de lá. “Gomes, o teatro pode possibilitar o retorno à percepção e apurar o estado de presença no mundo, a experiência do mundo. Olhe bem o que ele faz comigo! O teatro é *arte-útil*; é essencial para supor as ações do ser humano no mundo e para ele mesmo. O teatro supõe um procedimento para suspender as bases lógicas dessa relação. Precisamos reaprender a interpretar a vida para aprender sobre ela. A verdadeira viagem de descoberta não consiste em buscar novas paisagens, mas em ter novos olhos, já nos disse Proust. O fazer teatral me parece um fazer democrático. Não há idade de início ou fim, não há tamanho, não há um corpo certo. É preciso livrar-se diariamente da vaidade que nos toma desde a infância. A vaidade dificulta ao artista *ser* humano, e eu vejo isso diariamente aqui, vivendo no amadorismo nessa cidade imensa. Eu convivo com grandes amigos artistas frustrados e

vaidosos, que não encontram consolo na arte, mas no reconhecimento, e isso destrói suas autoestimas e suas vontades artísticas. Isso (n)os faz desistir da arte. A vaidade, sem escrúpulos, é a nossa maior adversária no palco e fora dele. Do mais, o fazer teatral é para qualquer um, e pode-se fazer em qualquer lugar a qualquer hora do dia. Se você faz teatro, você estuda a toda hora, sem cessar, sem cansar, sem perceber. O fazer teatral não é um trabalho, trabalho é o que eu faço aqui nesse restaurante. O teatro é uma forma de perceber o mundo, de relacionar-se com ele, de comunicar-se, de expressar-se, de viver, mas, por esse motivo, ele também pode ser o nosso fardo. O interesse do artista deve ser não o mundo que existe, mas sim, o modo como o conhecimento do mundo se realiza em cada pessoa e, compreender as infinitas possibilidades de leitura desse mundo e do seu corpo. Como percebemos o mundo, Gomes? Encontro aqui a *empatia*. É preciso treinar a empatia com o mundo e principalmente consigo mesmo, para se maltratar menos. E fora desse campo objetivo e desse esforço empático consciente, é preciso realizar a *epoché*!<sup>26</sup> A *epoché* faz-nos observadores desinteressados do mundo, das verdades absolutas. Abrimos mão das interpretações pessoais e das cargas conceituais que as coisas têm a nos oferecer. Suspendemos nosso próprio juízo e a nossa própria capacidade racional e desconfiamos dela. Pensamos o próprio pensamento para entender que a nossa forma de ver o mundo não é a única realidade possível. Esse exercício diário e (in)consciente possibilita a nós, artistas, criarmos novas realidades e conceitos. Desta forma, como não olhar para nossos próprios *motivos*, para nossos próprios corpos e vontades? Como não validar isso?”

Deixei os pássaros saírem do meu peito. É o amor. O caos da vida. Da minha, do Roberto Gomes e de todos os seus personagens. As asas dos pássaros são como tapas no meu coração, no meu ser íntimo. São esses tapas que eu sinto todos os dias. Não sei se dói ou se dão prazer. São tapas dados todos os dias, sentidos de maneiras distintas. Mas, devo lembrar sempre: são tapas. O teatro não é fácil para mim. Fazê-lo menos ainda, mas senti, nesse dia, que algo de importante ele me ensinou. Trouxe a mim um entendimento diferente sobre a vida e eu, até este momento, não sabia o que fazer com ele, nem se ele servia para alguém ou alguma coisa, que não à minha própria existência. Será que eu deveria ensinar sobre o teatro?

---

<sup>26</sup> Redução fenomenológica. *Epoché* é o processo pelo qual tudo é informado pelos sentidos e mudado em uma experiência de consciência, em um fenômeno que consiste em estar consciente de algo. O interesse não é o mundo que existe, mas sim o modo como o conhecimento do mundo se realiza para cada pessoa.

Entreguei as chaves, calei Gomes pela primeira vez. Eu vi meu teatro em mim. Senti e aceitei o meu *estado de artista* e caminhei para casa carregando todas as minhas vidas.

\*\*\*

Reconhecer o seu estado de artista e, não o teatro para o público, ou para o estético.

Reconhecer o seu estado de artista, para fazer arte e inundar o mundo sem medo!

Ampliar o espaço da arte.

Fazer caber mais gente, mais arte.

Os anos que seguiram depois desses encontros com o Gomes foram frutíferos, mas desastrosos. Continuei a trabalhar incansavelmente em busca de sucesso, dinheiro e amor. Não consegui nem uma coisa e nem a outra. Fiz tudo ao mesmo tempo, continuei minha saga na cidade de São Paulo. Dediquei-me a escrever uma dissertação de mestrado sobre Gomes, igualmente desastrosa como minha vida. Mas, esqueci de ouvi-lo. Mesmo tendo tido contato com pequenos momentos de lucidez, deixei a vaidade me tomar e escrevi por mim, sofri por mim e concluí também por mim, sem bolsa, sem prestígio, sem nada. Somente pelo título, no piloto automático da sequência de planos que havia traçado. O teatro continuou em mim, como nunca. Como se fosse um parente chato que se tolera e que dia a dia vai se compreendendo melhor. Com o fim do mestrado, quis a todo o custo entrar no programa de doutorado, com a ínfima ilusão de que seria capaz de criar algo novo e digno da minha fidelidade e paixão por Gomes e pelo teatro. Abandonei a escrita por alguns anos e vivi carregando meus títulos atrás de balcões de restaurantes, aventais, salários ridículos e aluguéis absurdos. Mas, subi em inúmeros palcos, construí instintivamente infinitos personagens e tentava diariamente, como um ritual, realizar a *epoché*. Fiz cursos, conheci mestres de teatro, duvidei deles, acreditei neles, caminhei pelo teatro e pela vida simultaneamente, com o gozo e o choro entalados em mim. Até que, como o esperado, uma nova onda bateu em minhas costas e me levou a tomar novas decisões. O teatro me fez reencontrar um amor antigo e, junto a esse amor antigo, ressurgiu um desejo antigo o qual já vinha me encorajando e essa coragem antiga, levou-me a uma transformação. Saí de São Paulo às pressas; em poucas semanas minhas malas estavam prontas e eu parti, sem um rumo certo, sem conhecer ninguém, para trabalhar com algo que eu não fazia há anos, mas ostentava com habilidade: a dança. Abandonei em duas semanas os balcões, os amigos, a família e o desejo de ser reconhecida, alegando uma misticidade e desapareço que não durariam muito. Junto a essa transformação, é óbvio,

havia alguém. Um amor! Encontrei um amor! Fui a heroína das minhas próprias desgraças. E dentro das minhas bagagens, carreguei Gomes, só que de um jeito diferente.

Três anos se passaram desde que me despedi dos prédios e aterrissei no mar. No mar, não, na cidade de Ubatuba. Quase doutora em artes cênicas, levando pela mão direita um dramaturgo esquecido por mim e pelo público, chegou a hora de voltar a escrever. E por onde começar? Por que não pelo que eu já sei? Suas peças, suas mulheres, suas vidas que ilustraram o meu fazer teatral.

## heroínas à beira do abismo

Eis que a tua doce imagem penetra no meu quarto e, entretanto, a porta não se abriu! Deitas-te numa almofada, aos meus pés. Descansa no meu colo o teu rosto tão belo e escuta sem levantar os olhos... vou narrar-te uma história que bem conheces. – Se, por vezes, umas gotas pesadas caírem sobre os teus cabelos macios, não te movas; não foi a chuva que escorreu pelo telhado. Ouve-me em silêncio. E quando reconheceres alguma cena do grande passado morto, não chores, não fales ... aperta-me apenas a mão...<sup>27</sup>

Laura, Queridinha, Nicota, Edel, Noemia, Helena, Inocência, Berenice, Maria das Dores... essas são algumas das mulheres relatadas por Roberto Gomes em todas as suas peças. Foram elas, primeiramente, que me chamaram atenção. Pobre Laura, eu pensei durante anos, pobre Laura!

*Ao declinar do dia* é o primeiro drama de Gomes, escrito por volta de 1910. O texto foi escolhido pela Academia Brasileira de Letras, junto a mais três peças de diferentes dramaturgos, para integrar um conjunto de textos que tinham como intuito reerguer a imagem do teatro nacional. Foi representada pela primeira vez no dia 16 de julho de 1910, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Uma peça curta, de um único ato e Laura teve tempo de representar toda a destruição de uma vida. Primeiro ela se casa por conveniência, situação típica da época, que, por si só, já carrega uma infinidade de pequenas outras destruições. Logo em seguida perde seu único filho para moléstia. Ele morre encolhidinho em seus braços, frio e magro. Como se a vida não bastasse, Viriato, seu marido, fica perdido, doente. Que vida miserável Laura!

LAURA – ... sim... o ano passado. Ele brincava, alegre, sem pensar, quando bruscamente a moléstia o prostou... e em três dias morreu. Morreu junto a mim, todo encolhidinho, com a sua pequena frente pálida encostada ao meu peito... (chora) Ah! Meu amigo, a vida já fora para mim bem cruel, mas quando deitei no caixão aquele corpo frágil e leve... tão leve... que eu via pela última vez, foi que tive a revelação da infinita dor humana! (GOMES, 1983, p. 57)

Mas, Gomes ainda dá a ela um último respiro. Como a morte, quando está prestes a chegar. Um último suspiro de vida, de esperança. Bate à sua porta, Jorge, seu grande amor. Voltou depois de ter saído pelo mundo a pedido de Laura, que não suportara

---

<sup>27</sup> Epígrafe, (Segundo Heine), da peça *Berenice*, de 1917.

conviver com esse amor impossível. Pois agora, Jorge está de volta, na sala. Veio visitá-los. Enquanto Viriato está descansando, desacreditado na cama, Laura e Jorge contam, com falso entusiasmo, sobre os passos que deram nos últimos três anos. Laura perdeu seu filho e se manteve ao lado de Viriato, cumprindo seu papel de esposa e dona de casa. Jorge desbravou o mundo em terras desconhecidas. Mas, voltou. Voltou e durante o beijo entre os dois, dado na sala da casa, em meio ao frenesi desse reencontro, o corpo de Viriato cai morto na porta do quarto. No entanto, a dúvida se foram os beijos que o mataram de desgosto, ou somente a doença que chegou na hora exata, não permitirão que Laura aceite a proposta de Jorge de, finalmente viverem esse grande amor e, então, quem sabe reaprender a viver. Gomes, nos mostra que a personagem Laura já estava à beira do abismo. A visita de Jorge foi somente o suspiro de esperança, a última gota de vida antes que todo o sofrimento transbordasse de vez pela vida dessa pobre mulher. Nada diferente da história de tantas outras fadadas ao patriarcado burguês do final do século XIX no Rio de Janeiro. No Brasil.

As coisas que o olho não viu, e o ouvido não ouviu, e não subiram ao coração do homem são as que Deus preparou para os que o amam.<sup>28</sup> (GOMES, 1983, p. 57)

É fato que Gomes demonstra, nessa primeira peça, todo o seu pessimismo e ansiedade nas falas de Laura, o que Marta Costa chama de “[...] uma espécie de miniatura simbolista, delicado camafeu, retrato esfumado e ligeiramente esboçado da vocação humana para o sofrimento.” (COSTA, 1983, p. 24) Por um segundo, ele avista uma luz de esperança, mas conclui a peça deixando clara a sua percepção sobre o mundo: nada pode nos salvar da grande tragédia que é viver. Neste vazio existencial, não há espaços para grandes cenas, mas uma miniatura exemplar, com precisão de ação e de tempo.

*(silêncio)*

JORGE - *(tomando-lhe a mão)* Poderia escrever-lhe?

LAURA - *(com triste sorriso)* Lá se escreve aos mortos?

JORGE - Que sacrifício inútil, Laura!

LAURA - Tanto mais belo.

JORGE - Então, adeus...

LAURA - Adeus, Jorge.

*(Ele vai saindo lentamente, resignado. Ao chegar à porta um último ímpeto impele-o)*

JORGE - Não é justo! ...

LAURA - *(tristemente)* Nada é justo. (GOMES, 1983, pp. 62-63)

---

<sup>28</sup> Referência usada por Gomes em algumas de suas peças; “JORGE - ... eu era daqueles de que fala a Escritura, que *tinham olhos e nada viram.*” (GOMES, 1983, p. 57)



Este será um mote presente nas peças de Gomes. Ele escreve sobre o que sente, sobre sua visão de mundo. Os dramaturgos comumente escrevem sobre suas percepções de mundo ou sobre as mudanças que gostariam de fazer nele. Mesmo tendo escrito para compor requisitos de peças sérias brasileiras<sup>29</sup>, é nítido as influências de todas as suas leituras melancólicas de Heine, Bataille e Maeterlinck. O crepúsculo sombrio e pessimista do simbolismo pairava pela vida, obra e personagens de Gomes, quase como um modo de viver. Esse era seu estado de artista. O sofrimento existencial e a depressão profunda o faziam criar. É necessário explicar que não tenho intenção alguma de fazer uma análise psicológica do dramaturgo através de suas personagens, uma vez que isso não está ao meu alcance. O que me interessa aqui é pensar e dar voz às percepções que me aparecem e me atravessam.

Para Merleau-Ponty, o corpo não é compreendido como objeto, nem como uma ideia de corpo, como faz a psicologia clássica, mas como *experiência de vida*. E é a partir dessa visão empírica que o meu fazer teatral pretende se aprofundar ao estudar a obra de Gomes. O filósofo usa, igualmente a Freud, a noção de *corpo vivido* para atribuir ao corpo, além da relação com o outro, também a sexualidade e a profundidade de seus instintos.<sup>30</sup> A verdade do corpo, para ele, está nas relações afetivas, históricas e sociais, bem como nas aventuras do imaginário da arte, comparando à ciência, às expressões artísticas como formas igualmente favoráveis para o estudo do ser humano. E o teatro é, também, um simulacro da vida, portanto, um lugar seguro para se pensar o corpo antes e depois da obra.

*Ela o vê sair sem um gesto. Fecha a porta, dá alguns passos para o lado, e volta cambaleando, ao lugar. Contempla as coisas, em torno de si – com olhar que não vê. Depois o seu rosto contrai-se. São as lágrimas que vêm e começa, a banhar-lhe o rosto. Então num soluço abafado, ela murmura; Jorge... (E depois de um último adeus à felicidade que passou, dirige-se lentamente para o quarto. Ao chegar à porta tem um frêmito instintivo de receio. Abre-a, porém, humilde, cabisbaixa e encolhida, penetra no quarto mortuário onde se ajoelha e começa a rezar.) (GOMES, 1983, p. 63)*

---

<sup>29</sup> Preferidos da plateia, os gêneros musicados permaneciam incólumes às discussões entre os intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro dito “sério” no país. A revista de ano, as burletas, as mágicas, as operetas, as paródias e os vaudevilles atraíam multidões aos teatros, possibilitando a criação de um rico mercado em que trabalhava um grande número de atores e atrizes, empresários, autores, ensaiadores, cenógrafos, assim como diversos outros profissionais relacionados às montagens dos espetáculos. A cada temporada, subia à cena uma infinidade de peças, que ficavam pouco tempo em cartaz – salvo evidentemente as exceções –, pois era preciso atrair o público com novidades, (...) (FARIA, 2012, p. 322)

<sup>30</sup> “[...] o corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido. (PONTY, 1994, p. 110)

O excerto acima é a última rubrica da peça. Gomes detalha o corpo da personagem como se tivesse uma visão empírica sobre ele, a fim de dar mais dramaticidade à sua obra. Se sim ou se não, não podemos saber, mas o seu estado de artista era capaz de criar cenas com esse modelo de espectro,<sup>31</sup> e é esta investigação que me interessa e me aproxima do estado de artista de Roberto Gomes.

Oscar Guanabario, crítico teatral do Jornal do Comércio, escreveu, em 11 de dezembro de 1917, uma crítica na qual diz ser o texto do Gomes um ato mal ou pessimamente extraído de um romance do acadêmico e poeta brasileiro Goulart de Andrade, chamado *Assunção*. Gomes rebate as críticas expondo e contrapondo as datas de divulgação e apresentação ao público. Goulart de Andrade faz sua réplica, discordando de Gomes. No entanto, essa polêmica, apesar de ter sido longamente discutida pelos jornais da época, foi encerrada definitivamente por Antônio Torres, também crítico literário, com o seguinte comentário: “Vocês são ambos imensos! Conseguiram arranjar, em plena guerra, um incidente literário, em que um se defende de ter plagiado, num drama que ninguém viu, um romance que ninguém leu. Vocês são imensos!”<sup>32</sup> Concluindo então, que embora haja grandes coincidências nas situações dramáticas dos dois textos, esse incidente não passou de uma disputa literária partindo de uma infortunada coincidência. Uma verdadeira banalidade diante da crueldade a que estavam vivendo durante a Primeira Guerra Mundial. Os corpos estavam lá, vívidos, vivendo e criando!

Em sua segunda peça, *O canto sem palavras*, também figurou na cena carioca seguindo os mesmos padrões da primeira. Foi selecionada pela Academia Brasileira de Letras e apresentada no Teatro Municipal em 1913. Embora seja uma peça de três atos, com um tema quase incestuoso entre Maurício e Queridinha, filha de 17 anos da mulher que ele amou na juventude e que morrera e o incumbira da tutela, o drama segue o estado melancólico de Gomes. Mesmo que haja nessa peça personagens secundários que compõem cenas sociais configurando uma peça teatral séria, como gostariam os juristas da Academia, o estilo sensível e as resoluções para conflitos quase imorais a que Gomes submete seus textos, nos deixa claro aqui seu “dom de tocar nossa sensibilidade”

---

<sup>31</sup> Significado de **Espectro**

1. Suposta imagem de alguém que já morreu; fantasma.

2. (Sentido figurado) evocação do passado ou pensamento constante que atormenta alguém: o espectro do passado, espectro do desemprego.

3. (Sentido figurado) coisa falsa ou sem existência real; ilusão; fantasia: o espectro da fama. Disponível em: <https://www.lexico.pt/espectro>.

<sup>32</sup> TORRES, Antônio. Incidente literário. A Notícia, Rio de Janeiro, 25 (11): 2, 11/12 jan. 1918.

(MAGALDI, 1962, p.168), como disse Sábato Magaldi no livro *Panorama do teatro brasileiro*, de 1962.

A peça é dividida em três atos: Canto que nasce, Canto que vibra e o Canto que morre, fazendo referência à obra de Mendelssohn, a saber, *Romance sem palavras*. A história segue com a paixão delicada e escondida entre ambos. Hermínia, a amante de Maurício, percebe o amor dele pela menina logo no primeiro ato, e passa, sutilmente, a mostrar a Maurício que essa paixão é verdadeira. A atitude de Hermínia, apesar de dolorida, engrandece a moral da personagem, mostrando que Gomes mantinha as mulheres sempre num espaço de sensatez e moralidade impecável, mesmo que diante de traições e vinganças. O segundo ato é denso, emotivo e filosófico. No terceiro ato, Queridinha resolve se casar com Cipriano, e Gomes deixa sua assinatura novamente, no modo como lida com esses momentos de desespero e tensão: Maurício embarca, em um dia cinza e de chuva, para o exterior, na véspera do casamento. A comoção com a partida de Maurício, a presença do cachorro Tibúrcio e tudo o mais que cerca a situação, lança um ar de despedida perpétua e extremamente triste ao homem que já se considera velho e sozinho. O fim da vida, novamente para Gomes, se dá ao não poder viver o amor na sua esplêndida criação imagética. Maurício diz:

Ao declinar do dia quando se repassa com a mente o longo passado morto e que recaem os nossos braços, cansados de ter abraçado tantas coisas vãs e fugidias, vê-se como é insignificante quanto se gozou à vista de tudo o que se sofreu, e reconhece-se que esta vida é, afinal, um grande logro! Aparecemos na terra como pequenas sombras frágeis, para esboçar no crepúsculo alguns gestos monótonos e tristes, e morrer depois, sofrendo, como nascemos, sofrendo, como vivemos, sofrendo! (GOMES, 1983, p. 134)

A peça se conclui com o contrapondo das cenas, entre a felicidade a ser construída no futuro de Queridinha e a partida silenciosa de Maurício. O interessante em relação às mulheres nessa peça, é que Gomes as coloca em posições de destreza sentimental, delicadeza constante, sensatez e as libera do orgulho ferido do homem do século XIX. Queridinha pode ser feliz. Hermínia pode seguir sua história. A paixão de Maurício é algo patológico, que não interfere na sua moral, por isso ele parte sem saber como encarar esta situação.

Em nossa literatura, a altitude de O Canto sem palavras se equipara à dos nossos melhores momentos dos romances de Machado de Assis. Esquecido tudo o mais que escreveu, Roberto Gomes revela nesse texto o gênio de admirável ficcionista. Há obras que, racionalmente, admiramos e cuja importância objetiva somos forçados a reconhecer. Outras falam-nos na intimidade, como secreta confidência. Têm o dom de tocar nossa sensibilidade

como algumas peças de Checov; O Canto sem palavras pertence a essa restrita família. (MAGALDI, 1962, p. 174)

Há, na terceira peça, *A bela tarde*, uma atmosfera nova de comicidade, mas que acaba por se concluir novamente com o a desilusão amorosa. Mais uma peça curta, em um ato, que compõe o quadro estético simbolista das obras de Gomes. Entre uma conversa rotineira na casa da família, escondem-se duas dores, que “[...] foram duas pequenas dores que se encontraram no crepúsculo”. (GOMES, 1983, p. 146), a de Nicota e a de Primo Juca, ambos sofrendo pelos respectivos desamores de Fontes e Lili Carambola. O tempo, que nas peças anteriores parecia confundir-se com o passar dos anos e com a idade dos personagens, agora se mistura com a própria vida. Não há idade certa para sofrer de amor. Não há tempo suficiente para decidir se já é hora de partir. A desilusão pode chegar a qualquer momento. Se a vida seguir, em breve será lançada novamente à próxima dor. Aqui, percebemos que Gomes fecha o ciclo da vida e retorna a ele sempre da mesma forma, sofrendo por amor.

O PRIMO JUCA – Mas, falam! Todos nós falamos... do calor, do cometa, da festa de amanhã... e os dias vão correndo. Mas no meio daquele turbilhão fofa de palavras, que surja em nossa vida um fato grave, que nasça em nosso peito um fundo sentimento, e pela primeira vez faz-se em nós o silêncio. Continuamos a viver uns ao lado dos outros, trocando palavras e sorrisos, e mais isolados, entretanto, mais longínquos do que as mais longínquas estrelas!

NICOTA – (*com tristeza*) E vivemos sempre assim?

O PRIMO JUCA – E vamos assim vivendo, resignados e mudos. Os anos passam, amontoando sobre nós o peso da grande solidão humana, até que um dia...

NICOTA – Um dia?

O PRIMO JUCA – Um dia, como hoje... depois de uma tarde luminosa e bela, quando chega devagarinho a noite e que a natureza inteira emudece, preparando-se para o grande repouso, então, aquela hora triste infinitamente, uma languidez mole aos poucos nos invade, e sentimos surdir em nós, irresistível e terno, o desejo angustioso de soluçar baixinho contra um peito amigo. (*E, com efeito, Nicota, encostada ao peito do rimo Juca, soluça baixinho, enquanto ao longe, um sino tange calmamente*)

NICOTA – Primo Juca!

O PRIMO JUCA – E falamos então. Rejeitando a roupagem vã das palavras fictícias, balbuciamos as outras, as imortais palavras de verdade e de dor! Os mais fundos segredos sobem da alma aos lábios, e, desnudando os nossos corações, mostramos sem pudor tudo o que chora em nós.

NICOTA – Ah! Que houve para isso?

O PRIMO JUCA – Nada houve. Foram duas pequenas dores que se encontraram no crepúsculo, e que se contemplam um instante antes de separar-se. (GOMES, 1983, pp. 161-162)

A peça que segue é das minhas preferidas: *O sonho de uma noite de luar*. A mulher aqui é quase um fantasma. Edel, a doce Edel da infância de Cristiano, reaparece esplendorosa em sua porta. Novamente, os atos do destino transformando-se em

protagonistas das peças. Cristiano, personagem surreal de Gomes, antecipa uma encenação moderna que aparecerá, segundo os estudos mais frequentes, em 1953, com a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Embora tenha uma evidente pretensão poética, Gomes instaura uma atmosfera onírica desde o início da peça, até que aparecem dois planos, o real e o imaginário. Cristiano é um personagem crepuscular, sombrio, solitário e artístico, bem parecido com a vida particular de Gomes. Ele mantém, em uma caixa escondida, a foto da amada Edel, a quem invoca durante a noite, instaurando de forma vanguardista e plano além-real no teatro. Edel do passado sempre aparece à Cristiano prometendo um beijo nunca dado. E essa esperança perpétua persegue o personagem e o faz afastar Edel do presente, quando esta aparece em sua porta oferecendo a possibilidade de viverem, de uma vez por todas, o romance deixado no passado. Gomes estabelece, aqui, uma série de relações com os principais escritores simbolistas da época, como afirma Marta Morais da Costa:

Roberto Gomes encontrou em Shakespeare, d'Annunzio e Bataille o sonho tratado como forma de compreensão da realidade e do homem. Dos três autores, é Bataille quem fornece o modelo mais próximo no tempo e nas ideias. *Le Songue d'un Soir d'Amour*, de 1910, é uma peça em verso onde a música tem importância fundamental e as personagens (Ele, Ela, a Sombra e o Outro) duplicam-se na clara intenção de investigação psicológica. O protagonista é o poeta de alma sensível à procura do amor perdido. Para ele, o presente e o real representam a negação da felicidade e da perfeição. Ele os rejeita para unir-se à mulher amada que reaparece em forma de devaneio. A atmosfera estranha, noturna, carregada de símbolos e desejos une este texto a *O sonho de uma noite de luar*, ligando-os estreitamente. (COSTA, 1983, p. 32)

É clara a influência simbolista na forma de criação mais satisfatória de Gomes. Fazer essas relações de suas peças com suas leituras favoritas nos faz compreender o caminho criativo desse dramaturgo. A dor em vida, no corpo e na alma era o combustível principal para sua criação. O que ele lia, consumia e vivia, era a faísca propulsora de criação.<sup>33</sup>

EDEL – Que há?

CRISTIANO – Nada. (...) (*Ficam imóveis, acabrunhados. Ele, então, começa a falar quase sem que a olhe, com voz grave e lassa.*) Vês. Os nossos corações, atulhados de cinzas, já não podem palpitar. Tentamos ser felizes. Pobres sombras soturnas foi em vão que esboçamos os gestos daqueles que vivem. Nada mais resta do que foi, e badala o sino dos mortos!

EDEL – (*baixo*) As palavras de amor que quero balbuciar petrificam-se e morrem na friagem do ar.

CRISTIANO - O passado cinzento, como uma chuva penetrante, cai gota a gota sobre nós, e nos recolhe e nos regela.

EDEL – Ideei tão belo sonho, outrora... Subi tão alto!

---

<sup>33</sup> Para saber mais sobre a análise dramaturgical dessa e de outras três peças do dramaturgo, ver minha dissertação de mestrado; *O Teatro moderno no começo do séc. XX no Brasil; Roberto Gomes, texto e cena*, publicada pela Editora Dialética, em 2022.

CRISTIANO - (*com dor*) Todos nós o sonhamos, o belo sonho altivo! E depois de voltar ao lamaçal da terra, andamos a arrastar, sem forças para erguê-las, nossas brancas asas partidas. Cada vez mais nos fogem as lentas ilusões. Vamos descendo a vida ao desamparo, morrendo cada dia um pouco, sufocando o desejo de beijos que chora em todos nós... E assim sempre há de ser, até que tudo acabe! (GOMES, 1983, p. 183)

A mulher é liberta, novamente do peso do machismo patriarcal e detentor de poder. O sonho, a loucura e a obsessão do homem pela menina amada se interrompem no mundo imagético e frágil da masculinidade de Cristiano. E, mais uma vez a peça se encerra num vazio existencial, sem nem chegar perto de um possível final feliz. Ambas as criaturas se separam carregando consigo suas próprias dores e desilusões. As personagens de Gomes não suportam o peso da esperança da felicidade e preferem a solidão, assim como ele.

*O jardim silencioso!* Tenho tal apreço por essa peça que me parece até uma amiga próxima. Tentei, frustradamente, montar uma encenação para esse texto por algumas vezes em São Paulo com um grupo de amigos que viriam a se chamar “Cia Sujeitos”. Eu defendia e apresentava as peças de Gomes como se fossem minhas. Meu entusiasmo fez com que meus colegas acreditassem no potencial cênico. Convidamos alguns diferentes diretores, a saber: José de Campos de Brasília, que passava uma temporada em São Paulo. Logo em seguida o diretor Hugo Coelho assumiu a revisão da peça, mas não pôde nos ajudar na montagem, indicando assim a sua aluna Larissa Matheus, que fez a última direção e concluiu o trabalho. Chegamos há uma semana da estreia no teatro da Escola Macunaíma, mas infelizmente decidimos não estreiar e encerrar o grupo. Na verdade, quando tento retomar as memórias desse tempo, tudo parece bem nebuloso. Tínhamos um bom elenco, (Carolina Margone, Pedro Lopes, Adriã Oridan e Leilaine Saburi), uma ótima direção, um teatro escola com público garantido e uma pesquisa acadêmica em curso (o meu mestrado). No entanto, a falta de entendimento e consenso em relação ao que se transformou a peça fez-nos desacreditar da encenação. Foi uma desistência dolorosa para todos nós, em especial para mim. Mesmo que me sentisse aliviada em não levar para cena algo que eu estudava com tanto apreço, mas também não compreendia totalmente, misturado à desilusão e quebra de expectativa, fez com que eu decidisse não mais insistir na peça. E desde 2016, nunca mais tentei pôr em cena qualquer que fosse os textos de Gomes, muito embora esta seja uma vontade ainda crescente e latente. Enfim, segui! Seguimos.

HELENA: Contemplamos a serenidade silenciosa do jardim. Mas que dramas não encobrirá este silêncio! Quantas dores, quantas lutas se agitam no frêmito das ervas! De quanta tristeza não será feita esta paz? (GOMES, 1983, p. 36)

*O jardim silencioso* conta a história de Noemia. Uma mulher, como Laura, casada por conveniência, mas que mantinha um relacionamento fora do casamento. É na casa de Pedro Alvim que tudo acontece. Esperam por Noemia para o jantar de aniversário de casamento, mas Noemia não chega. O diálogo da espera acontece entre Pedro, o marido; Mariana, irmã de Pedro e Helena, filha do casal. Os primeiros diálogos já nos revelam as denúncias sociais que Gomes sempre insiste em fazer de modo velado e sutil, mas facilmente identificável: machismo, falta de cumplicidade entre as mulheres da família e a subalternação incansável das mulheres no convívio social, além de uma religiosidade frenética da tia Mariana. Depois de alguma espera e no crepúsculo do dia, bate à porta da família o médico e primo de Pedro, Daniel Alvim. Ele traz a trágica notícia que Noemia recebera um tiro. E daí, então, toda a história se desenrola. Após descobrirem que Noemia tentava terminar a relação com o amante, a filha Helena argumenta sabiamente com o pai, expondo as normais traições dele e o sofrimento diário da mãe, revertendo assim toda a postura servil da mulher na sociedade. Pedro Alvim demora, mas cede aos pedidos da filha para que perdoe Noemia e partam de vez para uma vida sem mentiras.

PEDRO – Não viveremos felizes!

HELENA – Mas, viveremos! (*Ela aproxima-se dele, beija-lhe a fronte e, num sopro, com infinita tristeza*) Ninguém é feliz... nunca... (*Sai*). (GOMES, 1983, p. 203).

Essa peça foi representada, pela primeira vez, no dia 16 de setembro de 1918, no Teatro Recreio no Rio de Janeiro. Os críticos já apontavam um amadurecimento na escrita de Gomes. Um tema que, embora não seja relacionado à paixão, como nas outras peças até aqui, constrói a hipocrisia de uma forma diferente. Não há muitas ações, propriamente ditas, é uma peça de um ato que se inicia bem próxima do fim. Tudo já aconteceu, a elaboração mais consistente dos diálogos compromete-se a resolver a situação dessa mulher traída e traidora em cena, como um tribunal familiar, com distinta sensatez da filha Helena.

HELENA: (...) Vivíamos num jardim silencioso, onde ninguém ousava falar... Oh! Esse mundo de silêncio que todos carregam em si! Ela nada me disse. Mas compreendi... e sofri por ela... por ti... pelas suas dores de ontem, pela tua dor de hoje. Se soubesse da sua vida, havias de condoer-se também.” (GOMES, 1983, p. 201)

O fatalismo angustiante que essa peça traz, mostra uma outra faceta importante na criação de Gomes: o destino, o acaso. Mesmo que as gerações se sucedam, a felicidade nunca é alcançada diante do destino enfadonho e cruel o qual vida está fadada. A peça é considerada um drama do silêncio, do sofrimento que, mesmo expresso com palavras, traz, na ausência absoluta da figura de Noemia, essa compreensão. Recebe, assim, a justa opinião de Marta Costa:

*O jardim silencioso* representa um dos momentos mais felizes da obra de Roberto Gomes porque o pensamento casou-se com a justeza a uma forma correta e, acima de tudo, teatral. Pode-se verificar que a peça realizou as palavras de Bataille: “O teatro, arte viva por excelência, deve se submeter inteiramente à vida e à sua representação exata... se nós acrescentamos a isso ideias, elas devem estar incluídas na própria obra. Cabe-nos manejar ou coordenar os fatos para uni-los às ideias, mas jamais, nunca mesmo, estas devem interpor-se por si mesmas. Podem fazer parte integrante da obra, mas jamais parte exterior” (BATAILLE *apud* MARTA, 1983, p. 38)

Chegamos à *Inocência*, uma das inúmeras adaptações<sup>34</sup> para o teatro do romance de Alfredo d’Escragolle Taunay. A versão de Gomes estreou no Teatro Fenix Dramática, em 22 de junho de 1921, mas segundo os estudos de Marta Costa, já em 1915, havia notícias que Gomes estava preparando a adaptação para o palco. Sobre essa única adaptação, respondeu à Gazeta de Notícias, em 1921, quando questionado se havia sido fiel às peripécias do romance:

“Não. Nem acho que seja esse o papel do adaptador teatral. A ótica do espectador diverge profundamente da do leitor. Uma obra literária, para ser transformada em peça, deve ser novamente pensada e meditada. O dramaturgo não se pode cingir a recortar e reproduzir servilmente os principais trechos do romance. Vê-se forçado a afastar-se, por vezes, do romancista. A sua estrita obrigação consiste em conservar as linhas gerais da obra e “sobretudo” os caracteres das personagens.”

Tendo por base essa alegação, vemos na adaptação que Gomes enfatiza o fatalismo e o trágico amor de Cirino e Inocência, conferindo assim, sua marca pessoal dramaturgic. Bem como enfatiza também o triste amor de Cesário e Tico. Cesário torna-se um personagem próximo das características dos personagens de Gomes, como Laura, Primo Juca, Maurício. Embora haja algumas críticas pela falta de verossimilhança entre os valores sertanejos do romance original e a sociedade carioca, nos últimos quadros

---

<sup>34</sup> Carlos Góis, de 1915; Léo Kesser, de 1966; Sílio Boccanera, de 1896; e Jorge R. da Cunha, cuja data é desconhecida por mim. Além destas adaptações para o Teatro, o italiano V. Capellano produziu um filme mudo do romance, em 1915. Há também uma ópera *La Boscaiuola*, de Ferdinando Fontana, cantada em São Paulo, em 1911, de acordo com Muricy Andrade, 1966, p. 5-6.



caracterizados pela lentidão e melancolia mostram a tentativa de Gomes em acrescentar suas típicas nuances psicológicas nos personagens. A história baseia-se num casamento arranjado entre Manecão e Inocência, que não se consumou. Com a chegada do Doutor em Filosofia, Cirino, toda história de amor trágico e impossível revela-se. Manecão tira a vida de Cirino. Segundo Marta Costa:

A verdade é que a formatação europeia do autor não o deixou à vontade para elaborar com qualidades uma peça que tratasse o nacional sem exotismo e sem superficialidade. De todas as peças apresentadas em vida do autor, Inocência foi o único fracasso. Teria sido este um dos fatores que acentuou o caráter depressivo de Roberto Gomes a ponto de levá-lo ao suicídio? (COSTA, 1983, p. 41)

Não se sabe ao certo, mas diante da importante pesquisa de Marta Morais da Costa, uma das poucas estudiosas da obra de Gomes, é clara a preocupação e tentativa de interpretar o que levou esse homem ao suicídio. Suas peças, junto à sua postura em meio a sociedade carioca, já denunciavam seu estado sombrio, triste e solitário: “[...] e de tudo quanto foi amor, chama, desespero, paixão, eis o que resta: Uma cruz tosca de madeira, perdida na imensidade do sertão, e um pobre desgraçado a chorar, solitário, junto de uma cova abandonada.” (GOMES, 1983, p. 271)

A penúltima peça de Gomes, *Berenice*, é seu único drama em quatro atos. Não se tem ao certo a data precisa de sua composição, no entanto, há, na edição de 1916 de *O sonho de uma noite de luar*, um anúncio de que esse drama estivesse “em preparo”.

*Berenice* estreou em francês oito meses após a morte do autor, em montagem da Companhia Francesa do Théâtre de la Porte Saint-Martin, de Paris, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 25 de agosto de 1923. Representaram os papéis principais: Juliette Clarel (*Berenice*), Célia Claimet (*Lydie*), Raumont Maurel (*Fabien Ardil*) e Pierre Magnier (*Docteur Ned*). A montagem em língua portuguesa foi realizada pela Companhia Jaime da Costa, estreando em 3 de setembro de 1931. Iracema de Alencar (*Berenice*), Jaime da Costa (*Flávio Orlando*), Átila de Morais (*Dr. Chico*) e Lígia Sarmiento (*Lídia*) atuaram nos papéis de destaque.

*Berenice* foi o grande papel da carreira de Iracema de Alencar que levou a peça para todo o Brasil em montagens sucessivas, principalmente na década de 1940. A TV Globo incluiu a peça na série “Aplauso” e a montagem foi ao ar em 6 de agosto de 1979, com Teresa Raquel no papel-título. (COSTA, 1983, p. 41)

*Berenice*, ao lado da última peça de Gomes, a saber, *O canto sem palavras*, é dos textos mais encenados e, por isso, os mais conhecidos do autor. Um marco significativo do “teatro da paixão” no Brasil. O amor é o tema central da peça e suas inúmeras figurações deixam explícitas o interesse temático do autor. Rosinha e Mario e seus

sentimentos simples e singelos, a paixão escondida de Dr. Chico por Berenice, os sinceros e sensatos sentimentos de Lídia por Flávio, o cruel e interesseiro amor de Flávio por Berenice e, por fim, a paixão avassaladora e destruidora de Berenice por Flávio, são um relato da visão potente e decisiva que o amor exerce na vida e no convívio social, segundo Gomes. Todos os personagens, incluindo os secundários, têm no enredo uma demonstração, mesmo que sem força dramática, da sua relação com o amor. Há em toda a peça indícios da decadência causada pelo amor na vida desses personagens, em especial na de Berenice. Em cada ato, os símbolos expostos na iluminação, músicas, cenários e figurinos representam o desgaste crescente dos valores morais que levam essa heroína, sofrendo calada pelo amor não mais correspondido, ao suicídio.

### **PRIMEIRO ATO**

Salão de visitas em casa de Berenice de Barros. Interior elegante e original. Ao fundo do palco, a sala de jantar do salão por colunas de madeira esculpida que sobem até o teto. Ao fundo da sala de jantar larga janela. No palco, à direita, grande janela e porta de entrada. À esquerda, porta dando para o interior. Tapeçarias, estátuas, objetos de arte. Mesinha com o que for necessário para escrever.

É o fim de uma festa infantil. Seis horas da tarde. Ao passo que através das janelas o céu luminoso ainda reflete, o crepúsculo já começa a rastejar pela sala e enchê-la de sombra. É a melancolia de um fim de festa. Sobre as mesas, taças e xícaras vazias. Vasos onde agonizam umas rosas meio desfolhadas. Seis crianças estão dançando, graves e silenciosas, enquanto Flávio Orlando executa ao piano os últimos compassos da “Valsa triste”, que, conforme o seu título já apreço indicá-lo suficientemente é uma valsa assaz triste.” (COSTA, 1983, p. 277).

### **TERCEIRO ATO**

O jardim de Berenice. Esta parte do jardim dá uma impressão de abandono. Uns gramados ainda subsistem, invadidos pelas plantas silvestres. Uma grande figueira estende os galhos donde as folhas, amareladas, já começam a cair, alastrando o solo. Ao lado, uma bacia de mármore roída pelo musgo, onde chora um repuxo. À esquerda, entrada de um pavilhão rústico que desaparece quase sob os jasmims e as roseiras. Ao fundo, à direita, avista-se no meio da verdura uma porta baixa com dois degraus. Árvores altas e frondosas que encobrem a vista do céu. Sente-se que a natureza está conquistando de novo o terreno. Uma mesa, duas ou três cadeiras de vime e uma rede, balançando-se entre duas árvores, vêm a constituir neste fundo de jardim o único traço revelador de vida quotidiana. (IDEM, p. 309).

### **QUARTO ATO**

O mesmo cenário do primeiro ato, com as inevitáveis diferenças que trazem insensivelmente os anos. É noite. A sala de jantar está apagada; o salão iluminado apenas pela luz velada de duas lâmpadas. (IDEM, p. 320).

Nessa peça, conhecemos Berenice, personagem chamada por Marta Costa de “heroína”. Uma mulher estimada por muitos homens que seriam capazes de fazer tudo por ela que, por sua vez, coleciona um histórico de recusas e afastamentos, unicamente por não sentir o *amor verdadeiro*. Com o passar do tempo, ela se prepara para viver seu último e grande amor quando conhece o jovem e talentoso pianista, Flávio Orlando. Mesmo com a grande diferença de idade, condição social e interesses, Berenice isola-se do seu convívio social para viver esse amor desesperado. Ela tem consciência de suas atitudes e ignora todas as interferências dos amigos ao aconselharem-na sobre a fragilidade dessa relação. Mas, Berenice está completamente cega e entregue a esse amor e, confessa tristemente; “Amei-te até o vômito” (COSTA, 1983, p. 319). No entanto, dentre tantas diferenças, Flávio apaixona-se por Lídia, fato que transforma o tormento de Berenice em seus últimos suspiros. Gomes detém-se, sobretudo, ao estudo psicológico das reações das personagens quando esse amor não é mais correspondido. A violência com que Berenice encara a situação, já prevista, faz a personagem desfazer-se física e moralmente com o passar dos atos. A Berenice admirada do primeiro ato, deteriora-se assim como sua relação amorosa com Flávio. Ao final do último ato, vemos uma mulher que evidencia sinais de decadência física, moral e, principalmente, mental, o que a leva a tirar sua própria vida.

Gomes declara esse abatimento moral da personagem usando uma técnica de oposições, ou seja, relaciona pares de opostos, como por exemplo, o relacionamento entre idosos e jovens, ricos e pobres, felizes e infelizes, sentimentos verdadeiros e hipocrisia, e o individual e o social. Desta forma, constrói-se uma realidade onde o amor é o suprasumo da vida, e esta é facilmente corrompida pela hipocrisia de uma sociedade que busca, a todo custo, ascensão social, fortuna, beleza e fama por meio de relações de interesse. Após usar Berenice para conseguir a fama e o reconhecimento que tanto almejava, Flávio, assim como Jasão de Eurípedes, troca Berenice por Lídia, uma mulher mais jovem e que também se apaixona por ele, mesmo sabendo de sua relação com Berenice. Mas, no que concerne à Berenice, seus defeitos e qualidades desenham, de forma clara e madura, um dos maiores e mais perfeitos exemplos do teatro da paixão no Brasil.

A filosofia oriental já nos explicou, há milhares de anos, que sem o contraste não há consciência de vida<sup>35</sup>. Não se pode saber se Gomes tinha consciência dessa forma

---

<sup>35</sup> Disponível em: BLAVASTSKY, Helena, A voz do silêncio, tradução: Fernando Pessoa, Editora Civilização Brasileira, 1972.

filosófica de pensar, no entanto foi capaz de fazer esta relação em sua peça a fim de nos deixar um recado moral implícito; podemos ter consciência da hipocrisia social que nos cerca quando colocamos lado a lado os seus contrastes. Quase não suportamos viver com nossos pares de opostos, amor e dor caminham lado a lado.

BERENICE – Se fosse apenas amor! É muito mais que amor! É muito mais triste e angustioso! Não tem ideia das minhas agonias, quando contemplo com olhos indiferentes estes móveis familiares que pareciam amar-me tanto, todos estes objetos que depois da minha morte se espalharão pelo mundo a presenciar outros beijos efêmeros, outras palavras ilusórias de eternidade!... Há dias em que estou sozinha nesta sala... quase calma ... entorpecida ... e, de repente, no peito um grande golpe surdo... Por quê? Não sei... Abri sem pensar um livro que ele tinha folheado, respirei numa almofada o perfume leve dos seus cabelos... A cada ruído da porta, estremeço toda, esperando vê-lo entrar! Ah! Seja ele de todas, mas meu também! (COSTA, 1983, p. 324)

Após expor suas diversas perspectivas sobre o amor na peça acima, Gomes escreve sua grande obra, que não verá no palco antes da sua morte. *A casa fechada* é a peça mais bem acabada desse autor, que anunciava um futuro promissor na história da nossa dramaturgia, não fosse o fatalismo que o acometeu. Concluída em 23 de julho de 1919, subiu ao palco pela primeira vez em 21 de novembro de 1953, no II Festival do Rio de Janeiro, que aconteceu no Teatro Municipal, sob direção geral de Bibi Ferreira. Em 1967, ganhou uma nova montagem pelo Teatro do Estudante, apresentada em Curitiba. Teve ainda, em 1978, uma montagem cinematográfica realizada pela TV Cultura, sob direção de Antunes Filho.<sup>36</sup>

O acaso, o destino e a existência humana fazem parte do quebra-cabeça a que Gomes está debruçado desde o início da sua produção dramática. Como se pudesse colocar todos os olhares de julgamento e terror que suas personagens encararam desde *Ao declinar do dia*, em um único ato, Gomes deu aos personagens secundários o papel principal em uma “[...] técnica polifônica do ponto de vista.” (COSTA, 1983, p. 45). Nada se sabe sobre o fato que os transeuntes encaram do lado de lá da rua da casa de Maria das Dores. Sabemos, pela versão pessoal de uma testemunha ocasional (O PESCADOR), que houve um adultério. Que Maria das Dores fora pega, apanhara brutalmente do marido e está prestes a sair, expulsa de casa, para pegar o trem da tarde, deixando os filhos para trás. Aos poucos, os personagens chegam e param deliberadamente à espera da partida dramática da mulher humilhada, mas ninguém tem certeza dos fatos. Tudo não passa de boatos, invenções e julgamentos. A figura dessa mulher, assim como a de Noêmia, é

---

<sup>36</sup> Link da montagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opHSdbD3HJM>

apagada e marginal na trama. Suas dores e valores não são compreendidos e o silêncio, também dessa personagem, ao passar calada em sua única aparição na peça, figuram as heroínas de Gomes, como seres de sombra, de retórica vazia e vibrante. (COSTA, 1983, p. 46). Esse silêncio, presente em todas as peças de Gomes, é a expressão máxima da representação do “trágico cotidiano” que encontramos, em geral, no Teatro Simbolista. “O mistério da vida e da morte somente pode ser expresso pelo silêncio porque a palavra é limitada e limitadora; só a sugestão que nasce do espaço vazio entre as palavras é capaz de apreendê-lo” (COSTA, 1983, p. 46). Marta Costa faz uma análise importante sobre o silêncio na obra desse autor:

É esta importância atribuída ao silêncio que me parece estabelecer uma relação direta entre a ausência da palavra e a ausência da peripécia na ação dramática deste teatro. Roberto Gomes está muito mais interessado na reação que os acontecimentos provocam do que no fato em si. Por isso quase que tudo sucede fora do palco ou no passado. Em cena, só a reação, o reflexo no comportamento das personagens. (COSTA, 1983, p. 46).

A influência estrangeira é nítida na dramaturgia de Gomes, mas nessa última peça percebe-se o interesse em trazer seu olhar para o nacional. Ele tira seus personagens do lugar de intimidade, da sala de estar ou do jardim da burguesia carioca, e dá voz à rua. Mesmo que sem individualismo e quase nenhum heroísmo, os personagens de *A casa fechada* sugerem uma análise sobre o coletivo, camuflado pelas profissões, as quais ditam os graus de confiança e credibilidade dos fatos sociais.

DONA SINFONIA – Então a gente nunca há de saber?  
GERALDINO – Só se ela disser...  
O PESCADOR – (*para si*) Por que é que ela não diz...?  
O BOTICÁRIO – Adiante, Geraldino!  
GERALDINO – Fui chegando de mansinho até a janela, que tinha ficado entreaberta e espiei lá dentro. Gente! Estava o Matias com os olhos a saltar, agarrado à mulher, torcendo-lhe os braços. E batendo-lhe com a cabeça no chão ... (*Redobra a atenção de todos.*)  
DONA RITOCA – E ela gritava?  
GERALDINO – Nem um pio. Ela não queria acordar os filhos.  
DONA RITOCA – Ora veja!  
GERALDINO – Parece que todas as noites, quando o Matias estava adormecido, ela ia devagarinho abrindo a porta da casa ... Sabem que de dia ela não podia sair...  
DONA EUDÓXIA – Que noites terríveis deviam ser aquelas!  
O BOTICÁRIO – Ela com os filhos ao lado. Com a certeza de ser um dia apanhada.  
DONA RITOCA – Ela não tinha medo de acordá-los?  
JOAQUIM AGUACEIRO – Como é que a Maria das Dores, tão sossegada, tão refletida, foi desnortear assim, depois de velha?  
DONA SINFONIA – Isso não se explica.  
GERALDINO – São coisas!  
JOAQUIM AGUACEIRO – Mas, por quê?  
DONA EUDÓXIA – (*timidamente*) A gente, às vezes, sente-se tão só!

DONA RITOCA – Só... com um marido e três filhos!  
DONA EUDÓXIA – (*Vivamente*) Não foi isso que eu quis dizer.  
O BOTICÁRIO – Que foi que a senhora quis dizer, Dona Eudóxia?  
(*Silêncio*)  
DONA EUDÓXIA – (*depois de hesitar*) Quis... (*para um instante*) Eu bem sinto cá dentro, mas não sei explicar... Não sei... (*Olham para D. Eudóxia.*  
*Pausa*)  
DONA SINFONIA – Uma grande sonsa é o que ela era.  
JOAQUIM AGUACEIRO – Não tem desculpa o que ela fez.  
O BOTICÁRIO – Uma desavergonhada ... pior que uma cadela. (GOMES, 1983, p. 342)

O fato é, na verdade, um enigma. Não é possível ter certeza do que está realmente acontecendo na casa, muito menos se houve uma traição ou não. Não temos, como nas peças anteriores, ações propriamente ditas durante a peça, mas quase uma narração pessoal das personagens sobre seus pontos de vista e opiniões. O interesse de Gomes não está no que é certo ou errado moralmente, mas na análise cruel e maliciosa do ser humano escondido atrás de palavras e opiniões contraditórias sobre o outro. Nossa vida torna-se um grande borrão de versões para as opiniões alheias. Marta Costa resume não só esta peça, mas todo o acervo de peças desse autor quando afirma: “[...] o tema mais importante é a dor de estarmos vivos. A vida, com acasos e tragédias, é que constitui o enigma. No afã de decifrá-lo, é o próprio homem que acaba se revelando.” (COSTA, 1893, p. 45). E, desta forma, ao finalizarmos essas breves análises das peças escritas por Roberto Gomes, podemos ver revelado, também, o ser humano ímpar e visionário que viveu quase solitário e arredo pelas salas da burguesia carioca do final do século XIX no Brasil.

## o amor

Mora na filosofia pra quê rimar amor e dor  
Mora na filosofia pra quê rimar amor e dor  
(Caetano Veloso, 1972)

Já era hora de voltar a ver Gomes, de evocá-lo sem medo, de escutá-lo, mas me sentia como uma criança que só lembra da oração na hora da aflição e, por anos, eu o deixei, esquivei-me dele por medo de ser julgada, sempre acreditando que nossos encontros tinham acontecido somente pelos distúrbios psicológicos que minha vivência imatura e rebelde em São Paulo sempre sugeria. Em meios aos livros e às releituras de suas peças, muita coisa em minha vida havia mudado. Menos o teatro. O teatro morava em mim, e aqui, nesta nova cidade, eu me descobri ensinando o teatro, ainda sem saber se o fazia como mestra ou como uma professora que acha saber muito sobre a teoria. Havia amor em mim, um amor diferente, pelas pessoas, pela vida e, claro, pelo teatro.

Não foi em frente ao mar, nem durante um mergulho por uma onda. Foi sentada em uma escrivaninha apertada, em meio aos meus livros e frustrações da vida adulta, com pouco dinheiro, sem tempo para chorar, que eu precisei, com coragem, chamá-lo. “Gomes, lembra de mim?”

*Lembro-me que quando nos vimos pela primeira vez, você usava um pingente com as iniciais B&G, o que elas significam, Bemol? Lá estava ele, ainda de calças curtas, depois de anos. Antes mesmo de vê-lo, senti seu cheiro. Como há muito tempo não me sentia, fui preenchida pela presença dele. Senti-me em casa, como se reencontrasse um grande amigo. E ao invés de me julgar, acolheu-me, sem dizer nada. Parecia interessado em minha vida e, no meu trabalho/tortura. Sua presença me fez pertencente ao mundo do teatro, não como uma amadora escondida e pilantra, mas como uma representante, a qual tinha o privilégio de dialogar misteriosamente com um dramaturgo fantasma. Diga-me Bemol, qual é o significado daquelas iniciais? Quando Gomes me questionou sobre meu pingente, eu sabia que havia chegado a hora de dizer a ele que eu vivi como uma de suas personagens, que eu também já fui uma heroína à beira do abismo. E quantos abismos eu já havia encarado diante dos pés! Mas, embora não fosse por este motivo que eu o havia invocado, organizei algumas palavras para tentar satisfazê-lo, já que eu não falava sobre esta parte da minha vida há muito tempo.*

“Que bom revê-lo!” Não quis me alongar em desculpas, não sabia como o tempo passava para aquela criatura. Estes anos todos podem não ter existido para ele. Peguei aleatoriamente um dos meus cadernos escondidos na última gaveta da minha escrivaninha. Fui até as últimas páginas, onde sempre escrevi meus sentimentos, folheei,

passei os olhos rapidamente a procura de algum texto que pudesse mostrar minimamente o que aquele pingente significava, existe vários deles. Encontrei e li em voz alta:

“Ele é uma ferida. Ele dói. Não preciso de complemento. Ele me transbordou. Forçou-me a ser inteira porque arrancava de mim sempre os pedaços que queria. Sobrou minha parte inteira, sem ele me arrancando. Tornou uma ferida. Às vezes cria casca. Sempre está lá. Às vezes volta e arranca a casca e faz sangrar. A ferida é permanente. Parece que nunca vai cicatrizar. Não há necessidade de preenchimento de espaço. A ferida precisa ser deixada lá, quieta. Não pode mais ser arrancada a casca. A ferida dói uma dor que me faz perceber a existência da alma, porque é ela quem dói. É quase possível apontar onde exatamente dói. Dói e é só isso. Dói sem motivo. Dói uma ferida que já foi feita, que existe, que está ali. Ele é uma ferida na minha vida, só isso. Ele é uma ferida que dói todos os dias.”

Vi que Gomes, mantinha a cabeça baixa durante todo o momento em que eu lia. Ele estava sentindo pena de mim, e por isso, decidi parar de ler. “Eu sei bem quando isso começou, minhas dores de amor nasceram junto com meus primeiros sentimentos de afeto por outra pessoa. Lembro fantasiar histórias de amor e tragédia com minhas bonecas, isso fazia com que minhas amigas nunca me chamassem para brincar de casinha. Logo em seguida, essas fantasias abrigaram minhas viagens e travesseiros. Ao mesmo tempo que eu amava, também doía. E não demorou muito para a realidade me colocar frente à decepção, à traição, ao desespero, à tristeza profunda. Não foi um ou dois, foram vários acontecimentos em que eu fui Laura, depois Nicota, depois Edel, e claro, eu fui Berenice. Meu relacionamento mais longo e mais doloroso foi este gravado no pingente. Toda minha adolescência e parte da minha vida adulta. Da graduação ao mestrado. Do amorismo à vida profissional, eu sofri. Minha imaturidade e meu apelo ao melodrama eram minha forma de viver; quando conheci sua obra, fiquei protegida. O senhor falava por mim, e eu achava lindo e poético, acreditava aquilo ser tudo real. Cada fisgada no peito parecia um gozo. A cada noite sem dormir, a cada agressão, a cada traição, a cada briga, eu me encantava mais pela dramaturgia sofrida de suas personagens, porque ela é curta, é linda e sempre tem um fim rápido. E eu ansiava pelo meu. Foi durante esse período que eu escrevi muita coisa, que eu pesquisei, que eu cresci. Mas, eu voltaria atrás e mudaria de caminho, Gomes. Pediria ajuda. Deixaria de ser como suas heroínas. Escolheria não passar por nada daquilo. Tentaria aprender a amar e não a buscar por ser amada. Ainda hoje, esta solidão amorosa que vivi intensamente me persegue. Por muito tempo pensei que chegaria a hora de falar sobre isso e que desabariam as palavras, mas



não é isso que vai acontecer, eu sinto muito, mas não sinta pena de mim. Todas as palavras e lembranças me fogem agora. Só a dor eu lembro. Só a consciência de que foi um período triste. Ainda lido diariamente com as consequências dos longos dez anos em que carreguei esse pingente no pescoço. Desculpe-me, Gomes, enterrei o pingente. Enterrei essa minha parte da história. Ele não merece espaço aqui. Não falarei sobre ele, não falarei nunca mais sobre ele. Ele não merece meu esforço. Você merece, por isso te chamei. Mas, digo que fui suas mulheres, e de certa forma, também morri como elas. O amor não era aquilo. Há tempos venho tentando aprender o que ele é, tento estudá-lo, entendê-lo. Sempre acreditei nele, não queria que morresse dentro de mim, desacreditado. O amor não é isso o que eu vivi e o que retratou nas suas peças. O que você vê, e eu via, era o drama, a dilaceração dos sentimentos, uma busca egoísta e sem fim, que me cegava para tudo a minha volta. É isso, Gomes. O amor me confunde, por isso hoje, mantenho-me longe dele.” Gomes, passou todo o tempo de cabeça baixa, por vezes soltava algum sorriso, e isso começou a me deixar irritada. Não tinha graça nenhuma, não tinha por que me lançar este ar de soberba em relação ao amor. O que aquele homem sabia sobre amor? Nada. Provavelmente nada. Comecei a me indagar se ele estava me vigiando todo esse tempo, rindo pelas minhas costas a cada situação constrangedora, achando-me ingênua e tola. Não foi por isso que eu o chamei, não para falar sobre amor. Ele mantinha-se em silêncio, mesmo eu já tendo finalizado. Foi um silêncio surdo, diferente dos longos silêncios que estava acostumada a encontrar nas suas peças. Gomes estava me testando e eu não estava gostando nada disso. “Eu te chamei Gomes. Invoquei-te para falar sobre o teatro, sobre como minha vida se transformou. Gostaria até de me desculpar sobre os pensamentos e opiniões que hoje nutro sobre suas peças. Queria dizer-te sobre a dificuldade em levá-las ao palco, sobre minhas frustrações. Por que você ri? O que de engraçado há na tragédia que foi minha vida afetiva. Por que diabos, você sempre volta? Por que me procurou pela primeira vez? O que quer de mim?” Tirou o sorriso do rosto instantaneamente, levantou os ombros, esticou as costas e olhou no fundo dos meus olhos: *Vim para fechar um ciclo. Você irá me ajudar nisso. E espero, com sinceridade, que essa jornada, na qual estamos caminhando juntos há tanto tempo, ajude a nós dois; a mim, a encerrar o que comecei nesta vida e a você a continuar a trilhar seu caminho na vida, no amor e no teatro, com mais segurança que eu. O amor que sempre me guiou e me fez escrever essas peças e criar esses personagens, era para mim o único modo de perceber a vida e as pessoas à minha volta, minha cara Bemol. No entanto, tantos anos se passaram e você surgiu. Você, uma jovem artista interessada e tristemente apaixonada pelo meu modo de ver. Sorte ou*

*um carma para mim. Estive com você, sim. Observei suas decisões. Estive em cada frase ensaiada que edificou sua visão sobre o amor. Tive que, como obrigação, aprender sobre ele. Aprendi a amar quando já não podia mais esperar nada de ninguém, e então você apareceu. O seu amor me resgatou do esquecimento eterno. O seu amor fez brilhar novamente meu nome, minhas ideias, meu ser. O seu amor pelo meu teatro, me trouxe aqui. O seu amor pelas minhas histórias fez você ler e reler, sozinha e em grupos, aquilo que eu escrevi ainda muito jovem, que estava escondido em sebos antigos. Agora quero te contar uma história, que você já deve ter lido, ouvido, estudado, mas que talvez só agora, possa lhe fazer sentido. A filosofia permeia sua percepção sobre o mundo, não é mesmo? Pois foram os seus mitos e metáforas que me contaram o que eu, também, demorei a entender. Vamos falar sobre o amor. Só assim, poderemos falar sobre o teatro. Faremos uma epoché, para não nos acostarmos com o que sabemos sobre o amor.”*

Falar sobre amor é sempre tão perigoso. Diante das minhas experiências, esse assunto, hoje, cansava-me. Tudo o que passava pela minha cabeça naquele segundo era: se ele me fizer chorar, eu nunca mais vou invocá-lo; e se permanecer em silêncio, eu não vou completar nenhuma frase para ele. Já estava exausta de pensar, falar ou interagir com essa palavra. Mas, já que ele insistiu, achei que deveria ouvir, afinal ele disse que não poderíamos falar sobre o teatro sem antes falarmos sobre o amor. “Tudo bem, Gomes. Vamos ser rápidos, tenho algumas coisas para perguntar sobre...” ele me interrompeu já iniciando uma longa fala; *Bemol, minha querida amiga. Entendemos o amor de maneira vulgar e consigo ver o medo nos seus olhos quando fala nele. Fazemos isso porque só o entendemos de maneira abstrata. Durante muito tempo me perguntei como poderia voltar a esse assunto. Ao observar você em seu tempo, muita coisa esclareceu-se e esse seu medo e sua recusa podem ser preenchidos com uma mudança de perspectiva sobre a extensão do significado dessa palavra. Podemos falar sobre isso agora?* Ele deve ter percebido meus olhos rebeldes revirando para cima, e a soberba agora tinha mudado de corpo. Ele queria falar sobre o amor para mim? Respondi como uma boa aluna desinteressada: “Claro!”

*Vamos começar por uma história muito conhecida, mas talvez ignorada e quase esquecida fora da academia, assim como eu. Você sabe o que Platão nos ensina sobre o amor?*<sup>37</sup> *Pensei em começar do início e foi relendo o Simpósio desse filósofo, mais conhecido como O Banquete, que as metáforas começaram a fazer sentido. Os mitos nos*

---

<sup>37</sup> Reus, Sara Ortiz. “O que Platão nos ensina sobre o amor?” Revista Esfinge, 2020.

*ensinam muitas coisas, tamanha a quantidade de analogias que podemos fazer com a vida. E relendo Platão, não foi diferente. Imagine só, minha cara, um evento onde as pessoas se reuniam, em meio à bebida e à comida, com o objetivo de degustar os verdadeiros prazeres da vida; não a comida e o divertimento, mas o conhecimento. Neste texto, eles discutem os mistérios do amor. E não temo a dizer-te a importância de revisitar esses antigos ensinamentos a fim de encontrar o que ficou perdido pelo caminho. Em meio às apresentações dos convidados desse banquete, um deles apresenta um discurso em que associa o amor à beleza e a bondade. Como se o amor tendesse a buscar tudo o que é belo. E não é isso que nós buscamos até hoje, Bemol? Buscamos o mais belo, o melhor? Com muito cuidado e inteligência, Sócrates discorda. Diz ele ter aprendido com uma mulher, a sacerdotisa Diotima<sup>38</sup>, que o amor não se abriga nos extremos, mas nos meios. Que o amor não é belo e nem bom. Ele diz que entre os grandes extremos; ignorância e sabedoria, bondade e maldade, beleza e feiura, há estágios intermediários, e é aí que está o amor. O amor vive no caminho Bemol, o amor é o meio do caminho e não o fim. O amor é uma força e não um objeto em si, uma pessoa em si. Ele é um caminho em direção a algo mais sutil. Este é o entendimento que deixamos escapar pelos anos, pela pressa, pela vaidade, pela vontade de acertar, pela ânsia do ponto de chegada. Eu vivi de extremo a extremo. Cego, fechei os olhos para a vida a minha volta e almejei o futuro. Quis a todo o custo ser amado e nunca entendi o porquê não era capaz de receber amor. O que eu tinha de errado? O que havia acontecido a mim? Hoje eu sei! Ignorei o caminho, Bemol. Olhei somente para trás, ao sentir culpa pelos meus pais. Vislumbrei um futuro que não tinha forças para construir. Vi a ansiedade tomar conta dos meus planos e logo em seguida, vi meu corpo desmoronar e aceitei que onde estava, não era capaz de ser resgatado. Estava soterrado pela minha obsessão em ser amado, ser belo, ser aceito. Não trilhei o caminho pelo amor. Achei que ele fosse a finalidade da vida, que se eu trabalhasse duro, um dia poderia experimentá-lo e me deleitar nele como um trunfo final. Mas na verdade, ele é o caminho. Eu descobri tarde, depois de ter me entregado à solidão e a angústia, e a minha arte se perdeu. Guarde isso, desde o início dessa conversa estou a dizer-te: o amor é um meio, um modo de caminhar, uma força impulsionadora, um alimento, um motor, um combustível. O amor é ação, Bemol.” Ele dava voltas ao meu redor. E eu sentia-me como num congresso de coach. Na verdade, eu precisava me*

---

<sup>38</sup> Diotima de Mantinea (427-347 a.C.) foi uma filósofa e sacerdotisa grega. Sua filosofia auxiliou Platão a chegar a seu conceito clássico de amor.

concentrar e deixar minha arrogância de lado e ouvi-lo. Fazia muito tempo que não pensava em Platão. Talvez ele tivesse razão. Com certeza, ele tinha razão. Já era hora de eu assumir certos conhecimentos que minha vaidade sempre me fazia discursar nas mesas ao invés de vivê-los. Minha percepção precisava trabalhar. Meus ouvidos precisavam ouvir. Minha mente precisava me colocar no caminho. Eu precisava encontrar meu caminho. Eu precisava voltar a admirar o amor, como um recurso indispensável à reflexão. Eu precisava me esforçar na *epoché*.

*Bemol, o amor preenche os vazios. Ele é um ponto de conexão capaz de ajudar na necessidade básica de todos os seres humanos de preencher vazios ocasionados pela vida. Tente ouvir-me. Tente realizar a epoché, deixar de lado o conceito desta “tese geral”, essa compreensão implícita sobre o mundo<sup>39</sup>, na qual estão todos envolvidos, olhando sempre para o fim do caminho. Epoché para entender o amor, Bemol. Epoché! É preciso agora alterar totalmente a atitude natural da vida para apreender esse entendimento. Não só você, mas a humanidade. Platão nos ensina que o amor tem apetite de imortalidade, é por isso que estou aqui. Eu aprendi a amar e quero lembrá-la de como fazer isso. Só assim você será capaz de entender o porquê o meu teatro ainda caminha ao seu lado e o porquê eu estou aqui.* Estremeci. Eu não estava preparada para isso. Nem para falar sobre o amor e muito menos para chegar a uma resposta como esta. Senti o couro cabeludo arrepiar e não consegui balbuciar nem uma afirmação. Queria beber um gole de água, mas também achei melhor não me levantar e correr o risco de quebrar esta corrente de mistério e inteligibilidade que se criava entre nós. Mantive-me estática e apenas aceitei o que estava acontecendo. Havia invocado um fantasma imortal do teatro que estava prestes a me mostrar um novo caminho. Aceitei a viagem e prometi não mais interrompê-lo.

*O amor, Bemol. É um caminho às grandes ideias. E ele nos movimenta entre estes extremos, entre o que é visível e o que invisível. O amor é aplicado em diferentes camadas, tanto no plano físico como no plano da alma. Observamos ele sempre nos extremos, por exemplo, no plano físico quando ficamos obcecados pela presença, ou quando somos tomados pelos pensamentos repetitivos e exaustivos sobre algo ou alguém. Não, isto não é o amor. O amor manifesta-se no nosso físico quando buscamos estar presentes, verdadeiramente presentes, ou quando buscamos nos assemelhar a quem nós*

---

<sup>39</sup> HUSSERL, Edmund. A ideia da fenomenologia. Tradução Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2000.

*amamos, ficar mais parecidos moralmente a estas pessoas que amamos, e não quando queremos trancafiar seus corpos, seus olhos e seus sentidos. O amor é movimento, não é estático. Se eu espero passivo por esse movimento, se espero ser amado por alguém, isto não pode ser realizado como e com amor. O amor não se contenta em esperar, ele se realiza em construir. Durante muito tempo eu me tranquei em meu mundo me perguntando o que eu deveria fazer para que alguém me amasse, e essa é a pergunta errada. Esse grau de egoísmo que nos faz buscar o reconhecimento de nós próprios pelos olhos dos outros é impossível. A pergunta que eu deveria ter feito, é a pergunta que eu quero que você faça: Como eu posso aprender a amar? Como eu posso aprender a ter atos generosos para com as pessoas sem esperar nada em troca, como se isto fosse algo digno apenas de grandes almas. Isso na verdade, Bemol, é o próprio caminho do amor. O mesmo que a humanidade foi se esquecendo. O mesmo que faz nós, artistas, perdermos o rumo e o propósito da arte. A pergunta é: como eu posso melhorar meu jeito de amar? Nós amamos Bemol, mesmo sem perceber. Nós amamos nossa arte, nossa casa, nossos pequenos afazeres que nos movimentaram até aqui. Nós amamos o caminho e brigamos diariamente com ele, porque não prestamos atenção em todos os pequenos movimentos que o amor nos impulsionou e impulsiona a fazer. Ele me fez chegar até aqui, fez você chegar até aqui. O nosso teatro fez, faz e fará grandes pequenos atos de amor. A presença dele, mais uma vez, havia me desconcertado. Tudo isso chegou até mim de forma arrebatadora. Um nó imenso e pesado estava preso na minha garganta, e ele percebeu, então, continuou a falar sobre a história do Banquete.*

*Na mitologia Grega, Poros, que representa a abundância, foi convidado a participar de um banquete em comemoração ao nascimento de Afrodite, a deusa da beleza. Lembre-se, Bemol, que na mitologia, nessa linguagem simbólica, os deuses representam ideias. E são elas capazes de educar-nos, de nos fazer entender ao nos aproximarmos desses seres e assim criarmos ideias que permeiam toda uma civilização, como a ideia do amor, e por exemplo, da justiça, da bondade etc. Mas, voltemos a Poros. Ele toma o licor dos deuses e resolve refrescar-se no jardim, onde acaba adormecendo. Neste tempo, Pênia, que representa o contrário de Poros, ou seja, a pobreza, e que não tinha sido convidada para o banquete, aproveita-se do sono de Poros e deita-se com ele. Desta união, surge Eros, o deus do amor. Veja que fato curioso, Bemol; Eros, o amor, nasce da junção da pobreza e da abundância. Você é capaz de entender? Há outro ponto muito importante no nascimento de Eros, se você se lembra, ele foi concebido no dia do nascimento de Afrodite, a beleza. De acordo com essa história, Diotima, a sacerdotisa,*

*ensina a Sócrates que o amor está condenado a buscar a beleza e que por isso o amor é uma força de atração que busca a beleza, portanto Bemol, ele não a tem. O amor sempre busca o que nos falta. Quero voltar a falar sobre o simpósio de Platão para contextualizar melhor esse entendimento. Agora que já sabemos como Sócrates chama o amor, podemos continuar.* Gomes parou, procurou pela minha estante de livros, encontrou uma edição, abriu certo em uma página, e leu em voz alta:

Quando o desejo, que não é dirigido pela razão, esmaga em nossa alma o prazer do bem e se dirige exclusivamente para o prazer que a beleza promete e quando ele se lança, com toda a força que os desejos intemperantes possuem, o seu poder é irresistível. Esta força toda poderosa, irresistível, chama-se Eros ou Amor. (PLATÃO, 1996, p. 238c).

*Sócrates diz, Bemol, em seu primeiro discurso à Fedro, que o amor é desejo, e os seres humanos são governados por dois tipos deles. O primeiro é o desejo inato do prazer e o segundo o desejo do melhor, do bem, que por conseguinte, está aliado à reflexão. Eros é um ser entre os homens e os deuses, é um Daimon. Filho de Poros e de Penia, herda da mãe a fome e a miséria permanentes, e do pai, a bravura e o desejo por conhecimento. Eros ama o que é belo. E em se tratando do bem, Diotima faz uma analogia para demonstrar que o amor sendo o amor pelo belo, também é amor pelo bem, que é essencialmente desejo, portanto, Eros é o desejo de possuir o bem para sempre.*

*Talvez nós tenhamos experimentado do Eros esse amor que domina a mente, buscando perpetuamente pelo bem, causando prejuízos aos amantes e aos seres amados. Não é fácil distinguir esse sentimento. Nós não aprendemos a amar corretamente. Somos amados de forma errada até pelos nossos próprios pais, quando somos agredidos, chantageados e punidos com a intenção de nos ensinar sobre respeito, educação, coragem e vida, tudo em nome do amor. O amor não machuca, Bemol, e minha missão agora é lutar para entender que onde há medo, tristeza, vingança ou qualquer outro sentimento que nos machuque, não pode haver amor. Não descrevi amantes verdadeiros em minhas peças, porque não conseguia encontrar em mim. Somos escravos conceituais deste Eros platônico. Ainda.*

Ele respirou fundo, vi seus olhos pequenos reluzirem água salgada. Eu ainda tenho a oportunidade de conseguir minha liberdade deste amor apaixonado. Tenho vida pela frente e curiosidade para aprender e experimentar, e até quem sabe, conseguir. Mas, e ele? O amor o fez desistir, suas peças já estão escritas. Quando, num futuro utópico, todos aprenderem realmente sobre o amor, suas peças ficarão ainda mais à margem da história... “Gomes, só há esse tipo de amor?” E mais uma vez me peguei arrogante e apaixonada.

Estava novamente tendo opiniões precipitadas e frágeis sobre o intelecto do dramaturgo. Ele estava ali para me testar. Não sou eu o ser sábio que aparece do além. O que mais eu sei sobre o amor? Ele continuou, como se estivesse lendo meus pensamentos.

*A filosofia clássica nos mostra os caminhos para identificarmos o verdadeiro sentimento do amor. Os relacionamentos podem ser conduzidos pelas almas de três formas diferentes. Quando somos jovens e ainda imaturos, ao sentirmos o amor, nos atraímos pelo corpo, pelo belo. Essa atração física é o primeiro sentimento que encontramos em nós, que nos liga profundamente a alguém. Nos apaixonamos pela imagem, pelo cheiro, pelo toque. Olhamos com distanciamento o que consideramos perfeito. A esse amor, dá-se o nome de SOMA. Mas, dificilmente ele dura muito tempo. Quando nossa ligação se baseia apenas pela soma, ela torna-se frágil. De perto, todo o belo deixa de ser. A beleza sozinha se desfaz nos primeiros traços de intimidade. Relacionamentos baseados somente na soma não alcançam o meio do caminho, pois a beleza não é um ponto final, é só uma vírgula. Um segundo caminho para buscar o amor vai além da beleza e é chamado de PSIQUE. Estes relacionamentos tendem a ser mais duradouros. Arrisco-me a dizer que são a maioria dos relacionamentos que conhecemos. Consideramos mais maduros, mais especiais os afetos que encontramos além da beleza. Aqueles que dividem o mesmo gosto pelas coisas, as mesmas vontades. De início, tudo indica que será perfeito, que os sentidos seguirão sempre pelos mesmos caminhos. No entanto, assim como o corpo humano faz da beleza algo relativo, a mente humana também se transforma com o passar do tempo, e aquele gosto deixa de ser, aquela vontade transforma-se, os caminhos mudam, nós mudamos, e nos desencontramos. Procurar em alguém somente aquilo que, um dia, o atraiu, pode ser fatal. Ligar-se afetivamente a alguém que dividiu, em algum momento, os mesmos prazeres pode ser uma grande decepção. Nós decepcionamos os outros e eles também nos decepcionam. Não somos para sempre. E então, você me pergunta, e agora? Como então podemos ser capazes de amar e conviver com o amor, se nem o corpo, e nem a mente são estáveis? Devemos aceitar que o amor perde a força com o passar do tempo? Não, de maneira nenhuma. O amor existe, e nós podemos encontrá-lo não só nos grandes relacionamentos afetivos. O amor está no NOUS. Na alma. Encontramos o amor sem buscá-lo. Ele está nas ações de pessoas que dividem conosco o mesmo arrepio, a mesma vontade de bondade, que busca no convívio o bem, a paz, a perenidade. Encontrar alguém a quem se ama é estar atento em quem admiramos, em quais atos temos como exemplo. Dividir a bondade é encontrar o amor. As almas conectam-se pela forma como nos conectamos*

*com o mundo, não só pela beleza e nem só pelo intelecto. Nós nos apaixonamos pela bondade, pela forma como as pessoas agem. A teoria sobre “almas gêmeas” me parece sincera e verdadeira. Nossas almas gêmeas, muitas vezes, são nossos amigos, algum ente querido, quando temos sorte e atenção no caminho, encontramos parceiros para construir uma continuidade física. Eles existem. Essa relação é possível, mas somente se você está atento aos seus sentidos e consciente da sua existência e dos movimentos dela. O interesse não é o mundo que existe, mas a forma como o conhecimento do mundo se realiza para nós e para cada pessoa que nos cerca. Ter este entendimento, nos permite olhar e admirar as perspectivas. Aceitar o amor é fazer um pacto entre a nossa existência e o mundo.*

Nunca antes isto tinha feito tanto sentido como agora. Enquanto Gomes falava, eu pude visualizar tantas relações que se autoexplicavam. Caminhei um pouco pela sala e me sentia aliviada. Identifiquei o amor em várias pessoas. Senti o peito arder de felicidade e admiração por muitas delas. “Eu sou privilegiada”, disse em voz alta. “Eu sinto amor por muitas pessoas”. Algo havia mudado instantaneamente em mim. O amor estava presente na minha vida desde sempre. Sempre tive ao meu lado pessoas das quais eu me orgulhava e dividiam comigo o simples bem-estar, e o complexo existir. Explodia em mim um sentimento de pertencimento e gratidão, como se naquele instante eu deixasse de procurar por um amor inventado pelo modo distorcido da humanidade olhar para o mundo. A *epoché* tinha me feito mudar a perspectiva do meu olhar e tudo se expandiu, tudo ficou maior. “Eu estou maior, Gomes. Obrigada.” Ao agradecê-lo, tentei olhá-lo nos olhos em busca desse sentimento de amor. Será que ele é minha alma gêmea? Forcei a vista, mas não consegui ver com nitidez seus sonhos. Esfreguei meus olhos com os dedos e tentei me aproximar. Parecia um sonho, quando a gente tenta focar nos detalhes, mas só enxerga a ideia. Ele sorriu para mim. *Você deve estar se perguntando o porquê estou aqui a te contar estas histórias. E com alívio e satisfação, chego até este momento com a sensação de dever cumprido. Você sente o amor, Bemol. Você transmite o amor e foi ele que me trouxe até aqui. Mesmo você tendo se desentendido com os caminhos, tudo o que fez pelo teatro, pelo meu teatro, foi baseado nesse seu amor genuíno por ele e principalmente, pelas pessoas. Sua arte escondida nos seus cadernos e salas de trabalho é o seu amor se manifestando e chegando até a mim. O seu ofício agora de ensinar o teatro, a sua forma de acreditar no bem que ele faz aos seus alunos, são as portas que você abre para que o amor passe pela vida das pessoas e pela sua. E o amor cria. O amor é mãe. Não espere pelo reconhecimento, pela fama, pelo título, apenas faça, apenas*



*sinta-se bem ao fazê-lo. Apenas caminhe e curta as experiências. O resultado eu vejo, quando as aulas lotam, quando as vidas se movimentam, quando as descobertas aparecem, quando cada um de lá aprende algo a mais. O teatro abre os caminhos, porque você ama o que faz e o amor movimenta o mundo. Você, o seu amor, são motores. Não importa onde esteja, não importa a grandeza do projeto, tudo é grande no menor toque de amor. Eu vim para iluminar o seu caminho, já que você buscou o amor no meu. Bemol, eu vim para te livrar dessa busca incessante na qual eu também me perdi. Vim para te encorajar a caminhar, a dar os próximos passos, a fazer os próximos planos e, principalmente, a acreditar que cada caminho é um caminho e é especial. Mesmo que o meu teatro não te traga mais a abundância de respostas que você procura, mesmo que a beleza não esteja mais em minhas linhas, mesmo que você encontre em outros motores o seu combustível, é o caminho que importa. E você me colocou em seu caminho, e você coloca o teatro no caminho de outras pessoas. E o que eu vi, durante toda essa caminhada juntos, até aqui, é que a sua relação com o teatro é baseada no amor, que não exclui as pedras e nem os dias nublados. O teatro é a ponte que você construiu para atravessar e chegar até o mundo e é por ela que você conduz pessoas. Esse é o motivo! Sua busca pelo amor no meu teatro é capaz de fazer com que ele cresça, se multiplique, renasça, nasça. Você me trouxe até aqui por amor e é por ele que permaneci com você. Eu não vou me despedir, Bemol. Sua missão não está perto do fim, pelo contrário. Seu caminho pode ainda, ser longo e próspero, ou não. Mas, está é uma parte dele, uma parte da sua história, uma porta, uma ponte, um renascimento. Trazer-me à vida para se encontrar. Usar do meu teatro para encontrar com o seu. Fazer do seu teatro caminho e estrada para pessoas. O amor não tem tamanho, nem está no espaço, muito menos no tempo, o amor é quando e o quando é agora, é isto que estamos vivendo. O teatro nos proporciona criar o quando, que se acaba, renasce de outra forma, em outro lugar, em outro tempo, mas que nunca deixa de ser, porque ele é um portal, um portal para o quando. Você saberá o que fazer com isso e quando isso for passado a diante, de formas diferentes, outros também saberão o que fazer. Eu sou um tijolo na sua história, e você é uma fábrica deles, como eu também fui um dia. Deixe seus tijolos nas histórias das pessoas com o seu teatro, que é, sem dúvida, sua forma de admirar o mundo. Ele é uma das formas. Ele é a nossa forma, por isso é importante.*

Adormeci sem perceber. Senti a sonolência me deixando impotente para falar e me movimentar. Como se estivesse me desligando, meu corpo foi relaxando, afundando no sofá. Tentei de início manter-me acordada, tentando fixar meus olhos nele enquanto a

sua imagem ia ficando embaçada. Vi que ele sorria, e isso me deixava confortável e segura. Não queria dormir, não queria me cansar, queria ficar com ele, queria conseguir olhar com nitidez para este portal que se abria diante de mim. Queria ver Gomes, e tocá-lo. Abraçá-lo e agradecer pelo caminho, por todos os anos que o teatro dele passou pelas minhas ideias. Queria dizer que o amava, mas não consegui. Lembro-me de ver, pelos olhos entreabertos, seu vulto caminhando lentamente pela sala, guardando o livro na estante, ajeitando o chapéu na cabeça e só. Adormeci.

Quando acordei, ele não estava mais lá. Não me sentia mais dentro dos escombros.

## a cena e o presente passando

### o fim de novo começo<sup>40</sup>

Os livros me iludiram a vida inteira com histórias fantásticas. A vida real é ridícula, histórias são grotescas, de tão feias. Cresci usando da arte para expressar meus sentimentos perturbados. Escrevi e almejei que um dia minha escrita fosse ser interessante, importante, comovente. Até que parei. Analisei minha escrita e, mais ainda, minha história, e tive a triste revelação de que nada era interessante, importante ou comovente, que talento sempre me faltou em tudo, o que me sobrava era preguiça, vaidade e rebeldia. E nem nessa última eu fui bem-sucedida. Sempre fui uma rebelde de poltrona e chá. Até que deixei de pintar, de cantar, de escrever. Sobrou o teatro. Menos concorrência, afinal, quem quer fazer teatro na vida adulta, ou melhor, quem se interessa em pensar o teatro? Na verdade, nem eu. Só espero por um dia mágico de inspiração divina que me faça escrever uma teoria sem prática e me faça, pelo menos, pegar o certificado de doutora tão almejado pela vaidade e que de nada mais servirá, senão escudo da minha insegurança diante desta vida sem sentido.

O que ela fez? Estudou o teatro!

Não! Não estudei! Vi a vida passar por mim e tentei encaixá-lo no que o destino colocou no meu caminho lá atrás. O teatro foi consequência. Ele não é hábito. Já senti a catarse, já senti a magia, mas sei que pode ser feito de tantas formas e seria ridículo da minha parte querer estipular um método, validar teorias etc. O teatro simplesmente é. Sua magia é ser, cada dia em um lugar diferente, dentro de artistas com vidas e formações diferentes, e com seus defeitos, com diferentes vaidades, gostos e desejos. E assim o teatro é. Nem bom e nem mau, nem feio e nem bonito, só tocante ou maçante. O teatro é o sonho misturado realizado, é o interior exposto, é mentira mais bem vivida. Teatro pode ser só técnica também, sem sentimento, sem prazer. Pode ser só o cachê, pode ser só aquelas duas horas exaustivas do domingo.

Já não vou mais escrever, então me resta falar.

Falei, falei muito. Sobre tudo. Entrei para academia e não tinha segurança para sequer respirar à vontade. Fui para as mesas dos bares. Então eu falei, falei

---

<sup>40</sup> Este texto eu escrevi nos primeiros meses da pandemia da Covid-19, durante um processo de experimentação de teatro telemático que deu origem à peça “Hypócrita”. Essa peça fez duas temporadas on-line, em 2020, e está disponível no canal do FESTU no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=wZEiD6T9KYQ&t=1761s>

incansavelmente, expus ideias, ideais, vontades, crenças. Fui ouvida, por algumas vezes, exaltada. Mas, por quem? Pelos meus queridos amigos. Que me incentivaram e me encorajaram de quem eu possivelmente era. Mas, então é isso? O importante é quem podemos alcançar? Mas, eu sou preguiçosa. As pessoas, não. Elas fazem o seu nome rodar e não suas ideias. Por alguns anos, meus amigos respeitaram meu cérebro e minha presença. Foi divertido até ficar exaustivo de novo. Até precisar sempre ter uma resposta, uma opinião, uma postura. Cadê a minha rebeldia? Não tenho, nunca tive. Sempre preferi ficar em casa. Foi então que eu decidi parar de falar. E com essa decisão, parei de precisar observar o mundo e tudo o que estava acontecendo nele. Abrir e fechar os olhos apenas, viver sem as vaidades é possível? Eu tentei, juro que tentei. E cada vez mais a vida foi sumindo aos meus olhos, escorrendo como água pelas minhas mãos. E o teatro? Dane-se o teatro. Todo mundo vive sem teatro. E foi então que a minha vida perdeu todo o sentido. Foi então que tudo ficou “tanto faz”, e eu confesso que é bem fácil viver assim, sem ser atingida, sem atingir e deixar sol e lua fazendo seu papel sem que você fosse importante por aqui. E, na verdade, quem é? Ninguém! Ninguém é realmente importante. O teatro menos ainda. Se ele começa com a imagem ou com a palavra, que diferença isso faz?! Se tem texto ou não tem, se tem patrocínio ou não, se tem público, se tem matéria no jornal, se há discussão depois da peça?

Que saudade de tudo isso. Que saudade dos meus amigos, dos meus cadernos, das minhas manhãs com café, banana e pão na chapa na cantina da Universidade. Que saudade do cheiro da van, das reclamações escondidas nas últimas folhas, dos livros grifados, das pontas das folhas dobradas, dos cochilos nos bancos da praça central, dos choros soltos nos banheiros. Que saudade de viver, de me importar. Que saudade das discussões inacabáveis, que saudade dos sentidos das coisas. Como é triste viver em silêncio, por mais medíocre que sejam suas palavras. Tudo é história, contada ou não, quando acaba já não nos pertence mais, quando se afasta já não é mais nossa. A minha história tem sido guiada, e apoiada, e inspirada, e encorajada, e autenticada a partir do teatro. Meu nome, para os que me conhecem, mesmo que brevemente, está completamente ligada ao teatro. “E o teatro? Não faz mais teatro? Desistiu do teatro?” São trinta e três anos de vida que se tivessem uma cor para diferenciar das demais vidas, seria a cor teatro.

Parei de falar, e hoje, voltei a escrever. Voltei porque tudo aquilo que não faz sentido, num impasse sorrateiro da vida cotidiana, eu precisei buscar um sentido para poder continuar uma vida banal. Já que eu parei de falar, precisava fazer com que as

coisas, pelo menos agora, voltassem a fazer sentido. Não sei se voltaram ou voltarão, mas me sinto em casa, quando falo do teatro. Portanto, “nada a fazer”.<sup>41</sup>

## São Nilo

[...] ele acreditava num só absoluto: nossa ancoragem, a vida (SARTRE, 1961, p. 311).

São Nilo viveu no Sul da Itália, no século XI. Era chamado de “O jovem”. Veio de uma família grega de origem nobre e foi considerado o último elo entre a cultura grega e latina. Foi casado, mas acabou viúvo no dia do nascimento da sua única filha. Depois disso, descobriu sua vocação à vida monástica, fundando muitos monastérios no Sul da Itália. Gostava de agricultura, transcrevia manuscritos antigos, compunha hinos sacros, fazia romaria e trazia delas muitos livros para enriquecer as bibliotecas. Diziam que era um pacificador das políticas e das guerras daquele período. Morreu aos noventa e cinco anos, no ano de 1005. Essa é uma história que eu sempre tive conhecimento. Não sei quem me contou, mas imagino ter sido na Igreja de Santa Rita, na cidade de Pedreira, no interior de São Paulo, onde eu cresci e passei toda a minha infância. Morei no bairro São Nilo, ao lado da Igreja de Santa Rita de Cássia, onde recebi, como homenagem, meu segundo nome. Sempre soube essa história, sempre soube quem ele era, porque sempre fui curiosa a respeito da importância dada aos nomes, às pessoas. Por que dariam esse nome a um bairro? Qual a importância dele? Do pouco que sei sobre ele, algumas coisas me acompanharam, como por exemplo, o fato dele ter descoberto a santidade depois de um sofrimento profundo, a importância que deu aos livros e à cultura, e como era bonito o fato dele ser lembrado como um pacificador. Todas essas qualidades, eram, naquele meu mundo tão pequeno, mas tão importante, o caminho para ser alguém memorável. Alguém que estivesse digno de estar ao lado dos imortais. Nunca foi a ideia de Deus, mas a de realizar ações, boas ações. Por isso, sempre fui simpática às santas e santos. Eles, sim, falam às pessoas, interagem com elas e são capazes de deixar bons legados, porque afinal, foram pessoas comuns.

O bairro do São Nilo foi construído como um círculo. Começava e terminava num mesmo ponto. As ruas têm nome de flores e eu morava na Travessa dos Gerânios, número 18. Tinha até uma vizinha, dona de uma pequena loja de roupa, que plantava nos vasos da rua, gerânios de todas as cores. A qualquer toque ou vento forte, o cheiro deles invadia

---

<sup>41</sup> Fala da personagem Estragon na peça “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, de 1952.

as casas. Eu chegava da escola e sempre quebrava um galhinho, inalava o cheiro que expelia, passava o dedo no leite que o talo soltava e me benzia. Era um ritual de pertencimento, não só daquele local, mas como uma garantia de que a natureza e o invisível deveriam estar em mim. Eu sempre gostei de rituais.

O bairro todo, um grande círculo, era cercado por uma vegetação verde. Muitas vezes, tentamos ultrapassá-la, e por mais que, do outro do lado do morro tivesse apenas mais um bairro e a continuação da cidade, parecia um mundo fantástico. Havia uma história de um castelo assombrado, mas eu mesma já tinha ido até lá me certificar de que fosse mentira. E era. Vasculhava cada centímetro daqueles morros, recolhia os filhotes de cachorros e gatos abandonados, apagava pequenos incêndios, causava pequenos incêndios, comia os tatus-bolas que encontrava pelo caminho, fazia salada de azedinho e manga verde com sal e em alguns dias especiais, roubava uma panela da minha mãe para cozinhar batatas no terreno que deveria ser um local para se jogar bocha. Deitava-me no chão coberto de folhas e mato e ficava lá admirando, por baixo, a copa das árvores. Eu me sentia tão conectada com aquele lugar, que tinha certeza de que seria capaz de fazer ventar. Desejava com muita força que as árvores balançassem e elas respeitavam meu pedido.

Mas, com o passar do tempo, aquele bairro ficou pequeno, distante da cidade, das pessoas, das outras cidades, de mim mesma. E eu tentava usar esse poder de movimentar as coisas a minha volta, mas pelo tempo, também fui me desacreditando. São Nilo deixou de ser alguém importante e passou a ser só o meu berço de experiências sensoriais e afetivas. Foi lá que eu ganhei meus primeiros amigos e afetos. Lá eu nomeei uma pessoa como melhor amiga e ela me guiou para fora do bairro. Ela me levou à arte. E embora tenha durado pouco a ela, eu permaneci. A dança me levou às relações humanas mais minuciosas e, em pouco tempo, me levou ao teatro. O teatro me levou à literatura e a literatura me levou à filosofia, que me trouxe de volta às artes da cena. E nesse caminho, eu me vi uma jovem adulta que não podia mais comer os tatus-bolas e nem acreditar que tinha poder sobre o vento, muito menos ficar deitada a tarde toda olhando a copa das árvores e pensando em como pacificar coisas. O trabalho tomou conta das minhas andanças pelo mundo. E essas andanças trouxeram pessoas, conflitos, aprendizados, perdas, experiências, distanciou-me do meu berço, aproximou-me da vida.

Sou filha de um trabalhador de unhas sujas e criador de coisas extraordinárias, dono de um coração bondoso e de uma professora linda, cheirosa e apaixonante, preenchida de mistérios e dor, que deixa um rastro de luz e felicidade por onde passa.

Sempre me vi diferente o bastante deles, a ponto de nunca ter passado pela minha cabeça ser como eles. Mas, assim como o bairro do São Nilo me ensinou, tudo começa e termina em um mesmo ponto. E na sequência da minha vida, a arte me trouxe o trabalho, o trabalho me trouxe a pedagogia, a pedagogia me trouxe as crianças, os jovens e os adultos, e essas pessoas me trouxeram de novo ao meu corpo e às minhas habilidades de orquestrar os ventos. Encontrei, no meu empenho e dedicação a qualquer trabalho que fizesse, e na minha relação com o dinheiro, as mãos firmes e a competência do meu pai. E da minha mãe, herdei todo o resto. Ela me deu de presente a pedagogia e a arte, mas também os mistérios e a dor. Explicá-los é enxergar-me. Analisá-los é cavar em mim as matérias das quais sou feita. Dois grandes seres sensíveis e artísticos que fizeram do trabalho a arte, enquanto eu tive a oportunidade de escolher o contrário.

A hereditariedade podia ter-lhe dado sensações ricas, emoções fortes, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizassem sua vida voluntária e o separassem dos homens; mas esses dons não fazem uma obra senão pelo ato de expressão, e não interferem nas dificuldades como tampou nas virtudes desse ato. (PONTY, 2004, p. 135)

\*\*\*

Este meu teatro inacabado e por fazer, ainda a se realizar, exige de mim essa vida, e ao mesmo tempo, essa minha vida faz com que o meu teatro tenha raízes, mas seja sempre experimental.

No ano de 2021, meditei o corpo.

Recuso-me a instalar-me em um saber absoluto para encerrar a qualificação ou qualquer outro projeto começado.

Repeti com força; estou em processo.

## sou no mundo

### a fenomenologia do estado de artista

Enquanto eu vivo, vou contando essas histórias.  
É enquanto conto estas histórias, que (re)vivo...  
(autoria própria, 2023)

Tu habitas em teu próprio ato.  
Teu ato é tu... (PONTY, 2017, p. 612)

Li, há pouco tempo, um livro chamado *No café existencialista: o retrato de uma época em que a filosofia, a sensualidade e a rebeldia andavam juntas*, de Sara Bakewell. Nele, a autora dedica um capítulo inteiro ao filósofo Merleau-Ponty, a quem ela chama de “[...] o filósofo dançarino.” (BAKEWELL, 2017, p. 224). A visão que a autora traz do francês, que já me interessava bastante, estreitou ainda mais minha relação com ele. Ela diz que Ponty despertou em Beauvoir, amiga de adolescência, uma irritação contínua, porque ele sempre apresentava diversos lados da mesma coisa. É apresentado por Beauvoir como alguém que adotava sempre posições intransigentes e mudava drasticamente de uma hora para outra.<sup>42</sup> No entanto, nunca deixou de ser um fenomenólogo “[...] devotado à tarefa de descrever a experiência com o máximo possível de precisão e proximidade.” (BAKEWELL, 2017, p. 224). Diferente de Sartre e Beauvoir, que alçaram fama e tornaram-se celebridades em pouco tempo, Ponty manteve-se atento e dedicado à sua obra-prima de 1945, *A fenomenologia da percepção*, na qual há, no final do livro, uma síntese sobre a existência:

Sou uma estrutura psicológica e histórica. Recebi com a existência uma maneira de existir, um estilo. Todas as minhas ações e meus pensamentos estão em relação com essa estrutura, e mesmo o pensamento de um filósofo não é senão uma maneira de explicitar sua tomada no mundo, aquilo que ele é. E, no entanto, sou livre, não apesar ou aquém dessas motivações, mas por meio delas. Pois essa vida significativa, essa certa significação da natureza e da história que eu sou, não limita meu acesso ao mundo; pelo contrário, ela é meu meio de comunicar-me com ele. É sendo sem restrições nem reservas aquilo que sou presentemente que tenho oportunidade de progredir, é vivendo meu tempo que posso compreender os outros tempos, é me entranhando no presente e no mundo, assumindo resolutamente aquilo que sou por acaso, querendo aquilo que quero, fazendo aquilo que faço que posso ir além. (PONTY, 2017, p. 611)

---

<sup>42</sup> Ver Monika Langer, “Beauvoir and Merleau-Ponty on Ambiguity”, em Claudia Card (Org.), *The Cambridge Companion to Simone Beauvoir* (Cambridge: CUP, 2003), pp. 87-106.



Há uma beleza na simplicidade dessa explicação. Depois de tantos anos caminhando pelo teatro, neste momento, não vejo outra forma de dizê-lo senão pelas palavras de Ponty. Não vejo outra forma de pensá-lo senão fenomenologicamente. Há de se ater a este termo: fenômeno é o que nos aparece e o sufixo *logia* trata sempre do estudo detalhado de alguma coisa. Portanto, fazer uma fenomenologia do meu estado de artista, foi o que me trouxe até aqui.

O teatro contemporâneo é violento, foi o que escreveu Silvia Fernandes no livro *Teatralidades contemporâneas*, em 2010. Segundo a pesquisadora: “[...] o que se nota hoje é uma disseminação de novas dramaturgias, que tendem a converter-se em experiência generalizada no teatro.” (FERNANDES, 2010, p.172). Não vejo como algo a ser combatido, pelo contrário, o teatro torna-se a própria experiência. E as experiências estão sendo manifestadas em composições conjuntas entre os interessados em criar um espetáculo. Há, segundo ela, “[...] um desconforto narrativo que acompanha as dramatizações, da insegurança social e da criminalização sistemática das questões públicas.” (FERNANDES, 2010, p.173). É fato que nos últimos anos o que mais sentimos foi desconforto. E o que mais tivemos foi dificuldades em acessar a educação de qualidade de maneira digna, como é de direito de *todos* os cidadãos. Não haverá motivos para procurar exemplos que comprovem essa afirmativa futuramente, bastará olhar exatamente para a história que foi escrita nos últimos quatro anos. Falo do hoje, não do século passado e nem dos últimos 20 anos. O teatro, hoje, colhe sementes confusas, luta uma briga solitária de uma classe nem sempre unida, que se sustenta no talento, na emoção, na grandiosidade, nas figuras públicas, nos textos de diversos gêneros revisitados no palco, nas universidades sucateadas e, principalmente, nas dificuldades de manter-se artista. No entanto, assim como disse Ponty, a natureza do significante, sua história é o que faz comunicar e interagir com o mundo. O teatro, tendo sua matriz helênica e seus esteios na escritura trágica e comédias gregas compostas de um legado “[...] dramático-literário de imperecível força poética” (GUINSBURG, 2007, p.3), está ligado intrinsecamente à realidade. Parece quase um desaforo levar uma peça ao palco e ignorar o desafio de viver nesse século, bem como falar de uma metodologia ou novos procedimentos teatrais que ignorem a ontologia atual.

Busquei, durante um longo período, entender o que Ponty queria dizer naquele trecho e foi em um dos mais belos textos que já vieram à minha mão, que comecei a compreender, agora dentro de um contexto específico, o porquê era importante me contextualizar antes de contextualizar a minha arte. *A dúvida de Cézanne*, escrito por

Ponty, em 1906, um mês antes da sua morte prematura, faz uma análise sobre a vida e obra do pintor impressionista francês Paul Cézanne (1839-1906) a partir da sua filosofia da percepção.

A fotografia estava surgindo e se fortalecendo, e os pintores passaram a questionar suas obras de arte, buscando um motivo para ela. Cézanne inova suas formas de representar os objetos, operando a partir da composição de perspectivas das cores. Ponty diz que não é a forma, mas a sua percepção das cores, não é o que ele está vendo do objeto, mas como ele está percebendo o objeto, o que torna acessível o espetáculo do qual fazemos parte, na maioria das vezes, sem perceber. Logo, a arte para Cézanne não pode ser só imitação (ao sentido tradicional), nem só criação a partir dos seus desejos ou bom gosto, mas uma recreação, uma operação da expressão dos sentidos e da inteligência do artista. É o momento único de quando o artista interage com o que ele pretende retratar.

É preciso fazer uma óptica própria” diz, mas “entendo por ótica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo,” “Trata-se de nossa natureza?”, pergunta Bernard<sup>43</sup>. Cézanne responde: “Trata-se das duas”. – “A natureza e a arte não são diferentes?” – “Gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la em obra. (PONTY, 2004, p. 128)

O filósofo argumenta que há uma comunicação entre a obra e a vida do artista, ou seja, a forma como ele capta o mundo pelas sensações e pela inteligência é a forma como ele é capaz de criar, e é sempre única. Cézanne, na pintura, assim como Wagner na música, Artaud no teatro, e outros tantos artistas e pensadores, buscava nas paisagens a totalidade na sua plenitude e não podia se pautar nem só nas sensações, nem só na inteligência, mas precisava da comunicação entre ambos, deste processo simultâneo. Assim, Ponty diz que nossa percepção de mundo não é objetiva e nem só subjetiva, ela envolve ambos, interagindo ao mesmo tempo. Dessa forma, quando penso na história que o teatro construiu em minha vida e a realidade contemporânea, não vejo agora outro caminho senão buscar pela fenomenologia da percepção, o entendimento do meu estado de artista. Embora eu não tenha a intenção de (re)criar uma metodologia, eu darei um nome a essa forma de fazer-pensar teatral: *teatro da percepção*. Foi no meu trabalho constante de análise sobre o meu estado de artista e no exercício da *epoché* que encontrei um conforto no processo teatral. Para tanto, usei os conceitos aprendidos com Ponty para traçar uma linha fenomenológica na busca do estado de artista.

---

<sup>43</sup> Diálogo com Émile Bernard (1868 – 1941), que foi um pintor pós-impressionista e escritor.

Voltemos à análise que o filósofo faz sobre o pintor. Após expor parte importante sobre a vida de Cézanne, assim como fiz com a minha relação com Roberto Gomes, Ponty diz que a vida não determina a obra que o artista produz, mas ela é indispensável para compreender a obra de arte. Se eu quero buscar o meu motivo, o porquê do meu desejo do fazer teatral e desse entendimento como vocação e possível criadora de novos modos, foi indispensável a presença e contato com Gomes. Cada qual tem o seu motivo, o seu indispensável. Cézanne pintava vários quadros da mesma paisagem e cada dia resultava um quadro diferente. Assim também é a arte da encenação: viva e dependente do corpo e das suas percepções naquele exato momento. Nossa percepção de mundo não é objetiva e nem somente subjetiva, mas ambas interagindo ao mesmo tempo. A arte é uma operação de expressões dos sentidos e da inteligência. É o momento único de quando interagimos com o que queremos retratar/representar. Tal a importância de estudar métodos, de se empenhar em técnicas, mas indispensavelmente de estar atento e disponível para o viver.

A fenomenologia da percepção parte da noção de que devemos filosofar a partir da nossa própria experiência dos fenômenos, no entanto, essa experiência vem por meio dos nossos corpos sensíveis, móveis e perceptíveis. Somos seres sensoriais, mesmo quando estamos pensando. Ponty seguia Husserl e a psicologia *Gestalt*, e nos lembra que nossas experiências, com raras exceções, não chegam a nós de forma “crua”. Os fenômenos nos chegam moldados pelas interpretações, significados e expectativas que se baseiam em experiências prévias. Bakewell dá o exemplo dos desenhos de Rorschach<sup>44</sup>. Eles sempre parecerão algo conhecido por nós. Vemos o borrão e identificamos os formatos a partir das experiências prévias que já tivemos. Dessa forma, Ponty olha para a infância com uma importância pouca dada pelos filósofos, à exceção de Rousseau.

(...) pouquíssimos filósofos haviam levado a infância a sério: em sua maioria, escreviam como se toda a experiência humana fosse a de um adulto plenamente consciente, racional e verbal que tivesse caído do céu aqui na Terra – talvez trazido por uma cegonha. (BAKWELL, 2017, p. 227)

Ponty diz que não somos capazes de entender nossas experiências se não pensarmos em nós mesmos como bebês crescidos. Nós apreendemos o mundo primeiramente pelas formas, objetos e coisas que nos são apresentadas inicialmente na

---

<sup>44</sup> O teste de Rorschach (popularmente conhecido como "teste do borrão de tinta") é uma técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo, ou mais recentemente, de método de autoexpressão. Foi desenvolvido pelo psiquiatra e psicanalista suíço Hermann Rorschach. O teste consiste em dar respostas sobre com o que se parecem as dez pranchas com manchas de tinta simétricas. A partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo. O teste de Rorschach é amplamente utilizado em vários países.

infância. As primeiras percepções vêm junto com as nossas primeiras experimentações ativas. Observar e explorar o mundo na infância é o que nos liga a nossa forma de perceber o mundo com o passar dos anos. Durante a infância, nossas percepções permanecem operando juntas, holisticamente, ligada aos nossos movimentos no mundo. Quando crianças, tocamos, interagimos, experimentamos as coisas sinesteticamente a fim de entender como é o mundo que estamos. “No movimento do galho de onde um passarinho acaba de levantar voo, vemos sua flexibilidade e sua elasticidade.” (PONTY, *apud* BAKEWHEEL, 2017, p. 228). Juntamente com as nossas percepções do mundo, desenvolvemos a “propriocepção”, que nos mostra que nosso corpo não é um objeto como os outros, ou seja, este corpo sou eu.

Se estou de pé diante de minha escrivaninha e me apoio nela com as duas mãos, apenas minhas mãos se destacam e todo meu corpo vem atrás delas como a cauda de um cometa. Não que eu não tenha consciência de onde estão meus ombros ou minha cintura; mas essa consciência está envolvida na consciência de minhas mãos, e toda a minha postura se lê, por assim dizer, no apoio que tomam sobre a mesa. Se estou de pé e seguro meu cachimbo na mão fechada, a posição de minha mão não é determinada discursivamente pelo ângulo que ela forma com meu antebraço, meu antebraço com meu braço, meu braço com meu tronco, meu tronco, por fim com o chão. Sei onde está meu cachimbo com um saber absoluto, e a parti disso sei onde está minha mão e onde está o meu corpo. (PONTY, 2018, p. 146)

A propriocepção parece ser algo natural, e muitas vezes não percebemos as maravilhas que o nosso corpo nos proporciona em relação ao mundo, no entanto, este olhar para a infância fez-me consciente da importância não só de trabalhar e observá-las, mas em entender como a pedagogia é também importante na concepção do teatro da percepção, mas sobre isso, falarei num próximo momento.

Ponty (2018) acrescenta, ainda, que nossa existência, além de tudo o que já foi dito, é uma existência social. Nós não avançamos sem os outros. Outro ponto que nos faz olhar para a infância com cuidado e atenção. Nossa relação com os movimentos e visões dos que nos guiam nos primeiros anos de vida compõe um arcabouço de percepções que nos acompanharão pelos anos seguintes. Vemos emoções, manipulamos objetos, experimentamos sensações, refletimos sobre o outro e nós mesmos, quando estamos integrados socialmente. De modo geral, o filósofo pensa que a experiência humana só faz sentido se formos capazes de abandonar o velho hábito de pensarmos com a cabeça de um adulto, isolado de seu corpo e do mundo, buscando religar-se a ele, como se pudesse

acrescentar os elementos ao seu redor, como se fizesse compras num supermercado.<sup>45</sup> Quando saímos do útero, somos imediata e completamente imersos nas sensações, nas experiências e nas percepções do mundo. Assim, a consciência para ele não pode, jamais, ser um “nada” separado do ser, mas uma “dobra”, como se ela estivesse ali como um pequeno ninho, por um período de tempo para, logo em seguida, desfazer-se e sumir. Bakewell resume de uma bela forma:

Há algo de erótico nessa ideia de meu eu consciente como uma cavidade improvisada no tecido do mundo. Ainda conservo minha privacidade – um lugarzinho para me recolher. Mas sou parte do tecido do mundo e, enquanto estiver aqui, sou formada por ele. (BAKEWELL, 2017, p. 231)

Esse entrelaçamento da nossa consciência com o mundo, Ponty chamou de *quiasma* ou *quiasmo*, que vem da letra grega *qui*, que se escreve X. Assim como posso ver as coisas do mundo, também posso ser vista por ele, uma vez que somos feitos da mesma matéria. Não olho o mundo de um lugar seguro, avesso a ele, sou parte dele e observo a partir dele. Essa visibilidade, Ponty chamou de “carne”. É ela que faz com possamos compartilhar e experimentar nossas percepções com e a partir do mundo. Essa tentativa de descrever as experiências aos limites da linguagem aproxima o filósofo, cada vez mais, das coisas simples e básicas da existência. E conclui que o trabalho dele não é reduzir o misterioso aos conceitos, nem mesmo só contemplá-los, mas seguir os imperativos fenomenológicos e ir até as coisas para descrevê-las, procurando pôr em palavras inteligíveis aquilo, que em geral, não se pode fazer/formular sem elas, aquilo que é inexprimível. Tomar o mundo, renová-lo e devolvê-lo quase inalterado. É isso que ele diz fazer Cézzane:

Cézzane não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em dia de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. (PONTY, 2004, p. 129)

Ponty fez da sua vida a prova de sua filosofia. Sua filha Marianne diz que ele era mais vivo que os outros filósofos, tinha uma vida simples, de hábitos naturais e rotineiros e apreciava os pequenos afazeres. Vida e filosofia eram a mesma coisa para o filósofo, e a última baseava-se em seres humanos em constante transformação, desde o nascimento,

---

<sup>45</sup> Maurice Merleau-Ponty, “The Child’s Relations with Others”. Trad. De W. Cobb, em J.M. Edie (Org.), *The Primacy of Perception*. Evanston. IL: Northwestern University Press, 1964.

priorizando a percepção, o corpo, a vida social e a infância. Em 1953, em sua aula inaugural no Collège de France, publicada como um artigo intitulado “Elogio da filosofia”, Ponty diz que os filósofos deveriam preocupar-se mais com as ambiguidades da nossa existência, de que com outros temas. Há uma necessidade de olhar para o movimento entre uma evidência e outra, é nesse entre, nesse meio do caminho, entre o conhecimento e a ignorância que a vida acontece. É nesse entrelaçamento, nesse quiasma, nesse entre o eu e o mundo que estamos presos eternamente, ou ao invés de presos, estamos vivos. Bakewell conclui seu capítulo sobre o filósofo dizendo que esta é a visão mais atraente que conhece sobre a filosofia: “Nunca passamos definitivamente da ignorância à certeza, pois o fio do questionamento sempre nos levará de volta à ignorância.” (BAKEWELL, 2017, p. 236)

É de interesse do Teatro da Percepção que estes questionamentos sejam feitos pelos praticantes, uma vez que “[...] a expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita” (PONTY, 2004, p. 131). É preciso que o artista pense o que quer representar em si mesmo como a consciência desta representação. Encontrar esse motivo é entender que a existência é sempre recomeçada, e que cada corpo perceptível é capaz de criar algo único.

Não há, portanto, arte recreativa. É possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo ideias já prontas e apresentando formas já vistas. Essa pintura ou essa palavra auxiliar é o que se entende geralmente por cultura. O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvesse pintado. Com isso a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que foram ditos dentro de nós pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida provará que se devia encontrar ali alguma coisa em vez de nada. (PONTY, 2004, p. 135)

As hereditariedades e as influências são os textos disponibilizados pela natureza e história, para que os artistas decifrem durante a vida. Buscar esse estado de artista é buscar por elas. As escolhas e as decisões dos artistas durante a criação são as mesmas que os dos seres humanos diante da vida, são decisões livres, mas ao mesmo tempo imutáveis, uma vez que todos os seres humanos são capazes dessas escolhas. Daí, também podemos emprestar outro conceito importante de Ponty para o Teatro da Percepção: a *liberdade*.

A liberdade é sempre uma retomada criadora a nós mesmos. Ela só é possível porque nunca somos determinados a nada e, ao mesmo tempo, não mudamos esse fato nunca. Este paradoxo entre o ser fixo-móvel também alimenta nosso estado de artista.

Não somos fixos, mas também não somos algo que muda o tempo todo, e essa constância e livre permanência é o que nos mantém criando, isso faz com que sejamos livres, que o teatro seja livre, e a nossa arte/vontade/criação, únicas.

Essa liberdade criadora não poderia nunca ser separada dos nossos primeiros comportamentos e da maneira pela qual as coisas nos tocam, mas então onde está a liberdade?

[...] só podemos ver diante de nós e sob o aspecto de fins aquilo que nós mesmos somos, de modo que nossa vida tem sempre a forma do projeto e da escolha, e assim nos parece espontânea. (...) se sou projeto desde meu nascimento, é impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um único gesto que seja apenas hereditário ou inato e que não seja espontâneo - mas, igualmente, um único gesto que seja absolutamente novo em relação a essa maneira de ser no mundo que sou eu desde o começo. É a mesma coisa dizer que nossa vida é inteiramente construída ou que ela é inteiramente dada. Se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema. (PONTY, 2004, p. 137)

Esse paradoxo faz de nós seres criadores infinitos, pois podemos buscar em nosso passado o anúncio do que seremos e poderemos ser no futuro. E para não romper o nosso vínculo com o mundo, devemos compreender a liberdade a partir das nossas limitações. Estar ciente e consciente do movimento e encontrar o que o filósofo chama de “atitude central”, ou o que chamo de *estado de artista*, nos faz capaz de conhecer, agir e interagir, criar e recriar com autenticidade e paz. É com exercícios contínuos e constantes, sempre aliados ao conhecimento e a ciência, que podemos ter acesso às infinitas possibilidades, não só do criar, mas do viver. A arte caminha pelos caminhos da vida. “É certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida.” (PONTY, 2004, p. 136)

\*\*\*

Assim como tantos estudos com promessas inovadoras que chegaram até mim, bem como tantos mestres e estudiosos do teatro que eu tive oportunidade de estudar e escolher com quais trabalhar e me aprofundar, com tamanha falta de modéstia, sou capaz de dizer que todos buscam a mesma coisa e não encontram resposta precisa alguma, senão a mesma, ditas de formas diferentes, que partiram de percepções diferentes. Não há uma metodologia única, especial ou infalível para fazer teatro, muito menos para transformar-se em artista, há um entendimento do que é minimamente preciso para atingir certo grau de satisfação, e mais que isso, há uma necessidade de observar-se de perto, de longe, de

dentro e de fora da vida. Renato Ferracini, um dos estudiosos escolhidos por motivos de vida, assim como outros tantos, escreveu sua dissertação de mestrado em 2001, intitulada “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, uma tentativa de metodologia a partir dos estudos dos grandes mestres da arte teatral, e assim como eu, embora tenha apresentado inúmeros meios satisfatórios para sua defesa, diz que:

Não existe um método de formação do ator. (FERRACINI, 2001, p. 247)

O ator deve buscar a técnica e ultrapassá-la. Deve buscar a vida de suas ações e ultrapassá-la. Deve ultrapassar a si mesmo e criar um momento mágico entre ele e o espectador para então poder criar e recriar o teatro a cada segundo que atua, representa ou interpreta. (IDEM, p. 249)

E eu digo que é um grande desperdício pular o passado e não aprender com o passo a passo evolutivo, não só do teatro, mas da vida. A nossa percepção é também evolutiva, e para fazermos uma fenomenologia do estado de artista é preciso entender por que caminhos o corpo e a inteligência humana percorreram até chegarmos aqui.

O teatro da percepção não tem um método, mas terá todos, ou o máximo que conseguir adquirir. Não terá uma técnica específica, mas todas as que puder experimentar, não se baseará numa linha histórica, mas em todas as quais puder se debruçar. O teatro da percepção não tem um único modo de ser feito, mas infinitos, tanto quanto for sua capacidade de percepção do mundo. O procedimento para esse teatro será sempre a fenomenologia do estado de artista.

A arte trabalha, antes de mais nada, com a percepção.

Quando atinge a percepção é que ela revoluciona.  
(BURNIER *apud* FERRACINI, 2001, p.2)



## **a pedagogia no Teatro da Percepção**

Depois de muito tempo trabalhando com educação, só agora, no momento da escrita dessa tese é que tive a coragem para entender e falar em voz alta que além de artista, eu sou uma arte-educadora. Eu trabalho com pedagogia, eu vivo dela, eu penso nela ao criar minhas relações de trabalho, estudo e afetividade. Sinto também a falta que um curso de pedagogia faz na minha profissão. Entendi, às duras penas, que buscar o estado de artista é um processo também pedagógico e que a minha ânsia por fazer teatro e minha vontade de transformar o mundo através dele, precisa passar por um processo pedagógico.

A crítica educacional contemporânea tem evidenciado que muitas práticas pedagógicas se restringem apenas à aplicação de técnicas desvinculadas de uma justificativa teórica, resultando no afastamento dos reais propósitos da ação educativa, em relação às possibilidades de aprendizagem concreta que são propiciadas aos sujeitos. Infere-se que essas práticas desconhecem, em geral, as bases teórico-metodológicas que se foram agregando no decorrer da história, o que assegura a necessidade de se sistematizar a discussão em torno do assunto. (KOUDELA, SANTANA, 2006, p. 63)

Diante dos meus estudos e reflexões acerca da pedagogia, ficou-me clara a necessidade de me debruçar nos processos epistemológicos de uma metodologia de ensino, com a intenção de organizar minhas aulas e minha maneira de repassar meus conhecimentos. E ao buscar qual ou quais delas me seriam úteis diante da minha maneira de proporcionar conhecimento e experiências, percebi que há necessidade de ter uma estrutura teórico-prática dos procedimentos para levar à aprendizagem, e que esta precisa estar vinculada, não só no âmbito do ensino das artes, mas na incorporação do polo instrucional e do polo sociocultural. A pedagogia é das ciências mais sérias e importantes das relações sociais e ela movimenta o mundo, embora não seja tratada com o devido respeito por quem já não frequenta mais o ambiente escolar. Diante dessa constatação, e da falta que um curso de pedagogia me faz ainda hoje, entendo que, embora eu precise passar pela descoberta do que me fez aprender e de como eu aprendi e vivenciei todos os meus conhecimentos sobre o teatro até hoje, para que eu possa passar adiante esse modo de pensar/fazer e testá-lo, preciso me dedicar à sistematização de um procedimento pedagógico que, futuramente, possa ser explorado como método.

A etimologia da palavra método vem do grego *méthodos*: *metá*, que significa pelo, através e *hodós*, que significa, caminho, logo, vejo que esta palavra vem quase com uma interrogação; através do caminho, ou, por qual caminho? Portanto, numa perspectiva pedagógica, uma unidade entre a teoria e a prática só é possível quando convertida em

procedimento pedagógico, ou seja, posso mostrar por quais caminhos percorrer, posso dizê-lo na prática, no entanto, para que ele seja um método pedagógico, preciso colocá-lo em um ambiente educativo em face à realidade cultural que os interessados estão inseridos.

Para que seja possível transformar a fenomenologia do estado de artista em um método de ensino/aprendizagem é preciso inferir a necessidade de sistematização de uma pedagogia com procedimentos teóricos/práticos. E, a meu ver, neste momento, o que abre as portas deste modo de fazer/pensar teatral, é a percepção, de si e do mundo em si. Assim, o procedimento começa com o entendimento dos termos e, logo em seguida, com a observação deles no corpo/pensamento do interessado, e digo *interessados*, pois tenho experimentado dentro e fora das escolas, com pessoas grandes e pessoas pequenas. São seres interessados em fazer teatro, em ter contato com a arte. O teatro e as expressões artísticas, em geral, não têm idade limite, nem para baixo e nem para cima, é uma ferramenta de formação que pode ser utilizada em todas as fases da vida, mas que, claramente, precisa de adaptação diante do grau de desenvolvimento que se encontra cada indivíduo. Essa observação das diferentes etapas das vidas que estou tendo oportunidade de observar, é rica e deixa clara como a evolução da percepção humana é mutável e transcendente. Atualmente (2021 a 2023), tenho trabalhado com, literalmente, todas as idades escolares, dos dez meses de idade aos 15 anos, e dos adultos até os idosos fora do ambiente escolar. Todos ainda estão em processo evolutivo, todos estão aprendendo, todos estão adaptando seu corpo ao mundo e aprendendo como observá-lo e apreendê-lo. O Teatro da Percepção faz com que olhemos para esse processo e tira dele as novidades.

Sabe-se que o método fenomenológico é complexo de se compreender por não ter uma estrutura bem definida, ou seja, é um método que se constrói na observação crítica de outros métodos já conhecidos. Os fundamentos do teatro na educação, há algum tempo, estavam ligados às questões formuladas pela psicologia e educação, o que indicava um caminho à orientação. Hoje, temos metodologias que são norteadas para a teoria e para as práticas educacionais, e vemos que o teatro se tornou uma ferramenta, buscada por todos os níveis de ensino – da educação infantil ao ensino superior – como contribuição no processo pedagógico. Embora ainda seja utópica, diante da quase catastrófica configuração atual da educação no Brasil, “[...] o caminho afigura-se talvez como a última possibilidade de resgate do ser humano diante do processo social conturbado que se atravessa na contemporaneidade” (KOUDELA, SANTANA, 2006, p. 63). É por essa constatação que tenho me dedicado em aceitar que o Teatro da Percepção e a

fenomenologia do estado de artista, assim como outras importantes abordagens metodológicas já conhecidas na história do teatro para a educação, mereça uma sistematização metodológica, embora ainda esteja em uma fase embrionária.

Stanislavisk, Brecht, Artaud, Craig, Grotowski, Boal, Barba e outros tantos nomes importantes para a história do teatro criticaram, renovaram, analisaram, estudaram, experimentaram, inventaram, vivenciaram, cada qual com suas prerrogativas sociais. As diversas abordagens pedagógicas do teatro não nasceram de forma independente e não seguiram assim. Embora em contextos culturais e educacionais diversos, essas abordagens sugerem uma parceria entre o artístico e o educacional, entre o indivíduo e a sociedade, entre a arte e a política, entre a mente e o corpo, entre o ser e o não-ser, entre o amador e o profissional, entre o método e a experimentação; o teatro está no *entre*, assim como o amor, e também como a pedagogia. Por esse motivo, o teatro é uma ferramenta importante para a pedagogia, uma vez que ela tem como função a formação de indivíduos e o teatro fala através deles.

Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo. (FREIRE, 1994, p. 79)

\*\*\*

“Sobre o teatro de todos os dias”

Bertolt Brecht - 1930

Vocês, artistas, que fazem teatro  
Em grandes casas, sob sóis artificiais  
Diante da multidão calada, procurem de  
vez em quando

O teatro que é encenado na rua.  
Cotidiano, vário e anônimo, mas  
Tão vívido, terreno, nutrido da  
convivência

Dos homens, o teatro que se passa na  
rua.

(...)

Como é útil

Esse teatro, como é sério e divertido  
E digno!

(...)

Que vocês, grandes artistas  
Imitadores magistras, não fiquem nisso  
Abaixo deles. Não se distanciem  
Por mais que aperfeiçoem sua arte  
Daquele teatro cotidiano  
Cujo cenário é a rua.

(...)

A misteriosa transformação  
Que supostamente se dá em seus teatros  
Entre camarim e palco: um ator  
Deixa o camarim, um rei  
Pisa no palco, aquela mágica  
Da qual com frequência vi a gente dos  
palcos rir

Copos de cerveja na mão, não ocorre  
aqui.

Nosso demonstrador da esquina  
Não é um sonâmbulo, a quem não se  
pode tocar. Não é  
Um Alto sacerdote no ofício divino. A  
qualquer instante

Podem interrompê-lo; ele lhes  
responderá

Com toda calma e prosseguirá  
Depois que lhes tiverem falado  
Com sua apresentação.

Mas não digam vocês:

o SER HUMANO

Não é um artista. Erguendo tal divisória  
Entre vocês e o mundo, apenas se  
lançam

Fora do mundo. Negassem ser ele

Um artista, poderia ele negar  
Que fossem SERES HUMANOS, e isto  
Seria uma censura maior. Digam antes:  
Ele é um artista, porque é um SER  
HUMANO. Podemos

Fazer mais perfeitamente o que ele faz,  
e ser

Por isso festejados, mas o que fazemos  
É algo universal, humano, a cada hora  
praticado

No burburinho das ruas, para o SER  
HUMANO tão bom

Quanto respirar e comer.

Assim o seu teatro

Leva de volta às questões práticas.

Nossas máscaras, digam

Nada são de especial, enquanto forem  
somente máscaras

(...)

Máscara, verso e citação tornam-se  
comuns, mas incomuns

A máscara vista com grandeza, o verso  
falado bonito

E a citação apropriada.

Mas para que nos entendamos: mesmo  
se aperfeiçoassem

O que faz o SER HUMANO da esquina,  
vocês fariam menos

Do que ele, se o seu teatro fizesse

Menos rico de sentido, de menor  
ressonância

Na vida do espectador, porque pobre de  
motivos e

Menos útil.

## **procedimentos para um Teatro da Percepção**

A parte mais difícil dessa tese começa agora: sistematizar os procedimentos com os quais trabalho diariamente, quase sete dias da semana. Transformar em palavras escritas o que é dito diante dos olhares, energias e movimentos, não me parece coisa simples. Enquanto falava do passado, rememorava, e quem sabe, inventava o que acontecia, e era fácil. Mas olhar para o presente é como tentar segurar a água nas mãos.

Hoje, o trabalho que faço em diferentes escolas, em contato com todas as idades, tem me gerado uma infinidade de materiais e aberto inúmeras portas, que provavelmente, não terei oportunidade de adentrá-las aqui. Por isso, acredito que o procedimento da descoberta e análise do meu estado de artista seja o suficiente para que o projeto do Teatro da Percepção já tenha dado seu pontapé inicial e ganhado o mundo de forma teórica e existencial, muito embora seja só o início de um longo caminho. Para tanto, deixo nos tópicos a seguir, alguns trajetos que tenho abordado no decorrer desses anos em sala de ensaio/treino/aula com pessoas adultas. É importante lembrar que o Teatro da Percepção é uma forma de vivenciar a experiência do teatro, não tendo necessidade que os interessados e interessadas saibam ou usem, em sala, os termos filosóficos, eles servem para direcionar uma forma de entendimento do mundo e aplicá-lo nas conduções dos processos.

São, até o momento, cinco fases primordiais para a introdução ao Teatro da Percepção.

São elas:

**1º NOESIS E O ATO DE CONHECER.**

Reconhecimento do próprio corpo: tocar, olhar, perceber.

**2º NOEMA E O OBJETO DA PERCEPÇÃO.**

Jogos e treinos: estar com o outro, observar dentro e fora.

**3º O OBJETO.**

Técnica: precisão do corpo no tempo, do movimento.

**4º EPOCHÉ.**

Empatia e reconhecimento/aceitação das diferentes possibilidades de tomada de decisões.

**5º DASEIN.**

A possibilidade de ser outro.

\*\*\*

Pois não há uma só de minhas ações, um só de meus pensamentos mesmo errôneos que, no momento em que aderir a eles, não tenham visado um valor ou uma verdade e que não conservem, conseqüentemente, sua atualidade na seqüência de minha vida, não apenas enquanto fato inapagável, mas ainda como etapa necessária em direção às verdades ou aos valores mais completos que a seguir eu reconheci. Minhas verdades foram construídas com estes erros e os arrastam em sua eternidade. (Maurice Merleau-Ponty, A fenomenologia da percepção, 1994, p.612)

## **1 – Noises – o ato de conhecer.**

Quando entro em um ambiente em que encontro um grupo de pessoas interessadas na prática teatral, apaixono-me instantaneamente por elas. As pessoas são sempre mais interessantes que as coisas, e isso eu aprendi vivendo com elas. Esta minha paixão, quase doentia pelo outro, deu-me superpoderes nesses primeiros momentos de reconhecimento, e é isso que me esforço em fazer: que as pessoas se interessem por pessoas. Diante de um grupo, poder observá-los de perto e examiná-los é como abrir um baú mágico, é como adentrar num mundo místico e misterioso. Poder escarafunchar com o olhar o outro, tocar seu corpo, sentir os diferentes cheiros e texturas, é como ganhar na loteria. Mas, o mais importante nestes momentos, e talvez o mais difícil, não é pesquisar o outro, é deixar-se pesquisar. E é nesta hora que eu introduzo alguns termos filosóficos que permitirão aos interessados que eles se sintam pertencentes a um mundo de curiosidade que difere das observações carregadas de julgamentos e pré-conceitos do dia a dia. Também é necessário que haja uma separação no comportamento real em que estamos todos socialmente inseridos e no mundo experimental fenomenológico que a prática teatral no faz adentrar. Esse cuidado nos garante a seriedade e respeito diante do reconhecimento assistido destes primeiros encontros.

Antes de adentrar em movimentos físicos, proponho uma conversa reflexiva sobre a fenomenologia e repito Husserl ao dizer que toda consciência é consciência de algo. E que a prática do Teatro da Percepção se baseará em procedimentos fenomenológicos, ou seja, no estudo detalhado do que nos aparece, para que possamos investigar o nosso estado de artista e então, descobrir a nossa própria autenticidade nos processos de criação e experimentação. Por isso, cada um será um mundo novo e diferente quando conseguirmos acessá-los e cada qual presente naquele ambiente pode ser ferramenta e material de estudo para o outro.

Proponho exercícios de observação e toque no outro, além, é claro, do estudo individual dos termos apresentados. O corpo e a mente trabalham juntos no Teatro da Percepção. Estuda-

se o corpo, mas também os conceitos. Muitos interessados no teatro, perderam ou não têm o hábito de debruçar-se aos estudos teóricos ou às leituras, por isso, desde o início, eu os incentivo a buscar estudos e reflexões. Cada nova percepção e interpretação da fenomenologia do estado de artista acrescenta e abre espaço no entendimento, expande a nossa noção do mundo. O/A interessado(a) no fazer teatral precisa estar ciente que, além do corpo, existe a mente que pensa, e o pensar vai além do conhecimento, ou seja, temos dados e informações que nos são atravessados a todo instante, e estes dados, para se transformarem em conhecimentos, precisam se conectar entre si de maneira compreensível para a própria pessoa, e dessa forma, ela pode reconhecer seus próprios *insights* e então transformar em sabedoria.

Cada grupo, nesses momentos, segue de uma forma. Depende do ambiente, da luz, dos ruídos, das idades, das intenções e, principalmente, dos interesses do grupo. Quem conduz esse primeiro momento precisa ter a compreensão dessa busca, precisa ter aprendido sobre seu estado de artista para poder enxergar os possíveis caminhos e guiar os interessados nessas possíveis descobertas, que serão as chaves para as criações futuras.

A análise de fenômenos subjetivos a partir de pressupostos de que as verdades essenciais acerca da realidade se baseiam na experiência vivida (o que interessa nesse momento é a experiência vivida no cotidiano), não é algo que se compreende em uma ou duas horas de aula, mas em vários encontros repetidos e espaçados. Ao experimentar o Teatro da Percepção, é importante que se esteja disposto a fazer uma fenomenologia do estado de artista e ciente que esse é um processo contínuo e sem um ponto de partida ou chegada. Inicia-se com o que se tem em mente e no corpo, naquele dia.

Também, nesses primeiros encontros, proponho um exercício simples de escuta: sem dar mais instruções, em uma roda, ou sentados de maneira aleatória, peço que um a um conte uma história que pode ser verdadeira ou não. Quando todos terminarem, novamente, um a um recontam a história da pessoa que estiver mais próxima. A atenção nos detalhes e em qual história cada um é capaz de recontar, já vai traçando o caminho pelo qual esse interessado tem na prática teatral.

O foco desses primeiros momentos é a NOESIS, ou seja, *o ato intencional de conhecer*. A etimologia da palavra *noesis* (νόσις) e *nous* (νούς) derivam do verbo "noein" (νοεῖν) que é farejar, captar, pressentir, perceber instintivamente algo, designando uma espécie de saber instintivo. Na fenomenologia, esse termo é o ato de tomar consciência e faz referência aos verbos aplicados às capacidades da mente humana; amar, pensar, odiar, cheirar, tomar, imaginar. Aos interessados, o Teatro da Percepção começa aqui.

Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com o nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção. (PONTY, 1994, p. 278)

## **2 – Noema – o objeto da percepção.**

Depois de alguns encontros, um ou dois meses, dependendo das intenções de cada conjunto, em que os interessados já têm algumas informações e pré-julgamentos sobre os outros e sobre si mesmo, inicio uma fase de exercícios. Esses não cessarão nunca até que acabe o grupo, a oficina, os encontros. Os exercícios teatrais aprimoram o corpo, a atenção, a percepção do espaço e do tempo. Por isso, tendo a pesquisar, a aprender e a inventar diariamente exercícios que possam ser repetidos no decorrer da prática. Cada pessoa que acredita que o Teatro da Percepção pode ser um caminho proveitoso para o fazer teatral, deverá estar atento fenomenologicamente aos encontros para tomar suas próprias decisões e criar seu próprio itinerário.

Nesse momento, introduzo o termo NOEMA, palavra que vem do grego – *noema*, cujo significado é ato, percepção, ou seja, os atos humanos de consciência; é o significado de um ato. Enquanto Husserl diz que *noesis* são os atos simbólicos de consciência, *noema*, por outro lado, são os atos de consciência direcionados aos objetos, ou seja, é um conteúdo intencional, é o produto da inteligência, a ideia, a concepção, o pensamento, por exemplo: o ato de ver um gato (*noema*) e o objeto intencional pretendido “nesse” ato, que é o gato visto (*noésis*). Tendo em vista que na primeira fase do Teatro da Percepção, os interessados foram direcionados a compreender a *noesis* (*o gato visto*), agora eles podem trabalhar com um conteúdo intencional ao encontrarem as saídas (*o ato de ver o gato*), caminhos e raciocínios nos jogos. Essa separação entre o que é uma percepção imediata (*noesis*) e o que é um conteúdo intencional (*noema*) no Teatro da Percepção, ajuda aos interessados a observarem com outras camadas seu estado no mundo em busca do seu estado de artista. Entender que percebemos o mundo de maneiras diferentes dentro do nosso próprio corpo/mente nos abre um arsenal de possibilidades, é como entrar na casa onde passou a infância e se espantar com o tamanho do quintal: parecia tão grande!



### 3 – O objeto - a técnica.

O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo, ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o interiormente, forma com ele um sistema. (PONTY, 1994, p. 273)

Muito se discute sobre a técnica no fazer teatral. No viés do Teatro da Percepção, vejo que ela nada mais é que um conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou a ciência que nos dá direção, caminho e estrutura firme, não só intelectual, mas física. Toda técnica, quando bem aproveitada, pode ser reaproveitada. Toda técnica de corpo, quando em sua formação, deve ser maleável. E no teatro, toda técnica serve para algo, mesmo que seja rígida e concreta, serve de algo. Muito melhor um corpo/mente provido de alguma técnica, que solto nas estruturas. A técnica, como um contraste do corpo natural, nos faz mais capazes de entendê-lo.

Se as duas primeiras etapas forem compreendidas, aqui os interessados, dotados de alguma técnica, já foram identificados e podem ser aproveitados. O importante, nesse momento, é que cada corpo esteja em busca de uma *técnica pessoal*, e já tenha compreendido os caminhos para as possibilidades e limites que o corpo/mente podem alcançar através da fenomenologia do estado de artista. Por isso, no momento de busca de uma técnica pessoal, é preciso que entendamos que na fenomenologia o nosso corpo se comporta em duas camadas distintas: *o corpo habitual e o corpo atual*. E a técnica deve buscar compreendê-los.

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente. (...) pois se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo. (...) Assim, no conjunto de meu corpo se delimitam regiões de silêncio. (...) Portanto, o doente sabe de sua perda, justamente enquanto ignora, e ele a ignora justamente enquanto a conhece. Esse paradoxo é o de todo ser no mundo, esmago minhas intenções perceptivas e minhas intenções práticas em objetos que finalmente me aparecem como anteriores e exteriores a elas, e que, todavia, só existe, para mim enquanto suscinta, pensamentos e vontades em mim. (PONTY, 1994, p. 122)

Nesse sentido, a técnica que buscamos no Teatro da Percepção, que não ignora as técnicas do corpo e da mente já obtidas pelo interessado no decorrer da vida, pelo contrário, as vê como ferramentas úteis, é a de reconhecer, acessar e desligar as camadas distintas que o corpo ocupa.

O *corpo habitual* é o que figura os gestos de manuseio, o corpo que estamos acostumados a usar, com o tamanho e as formas que estamos acostumados a ver e sentir em nós mesmos. O *corpo atual* é o outro, o qualquer outro que percebe as formas e tamanhos que não temos, os fixa na existência deste corpo a ponto de ser capaz de rememorar-lo. Merleau-Ponty explica essa nossa capacidade de compreender essas duas camadas distintas do nosso corpo, a partir de membros fantasmas. Como podemos sentir um membro amputado mesmo ele não estando mais lá? Essa mesma noção e técnica que o cérebro e o corpo humano desenvolvem, é o que o Teatro da Percepção busca. Percepções novas substituem percepções antigas, assim como as emoções. No entanto, essa renovação só diz respeito ao conteúdo de nossas experiências e não à sua estrutura, por esse motivo é importante diferenciar entre o ato de ver o gato e o gato visto, ou seja, as etapas da *noesis* e *noema*. Deste modo, usar dessa técnica de passagem da primeira pessoa para uma segunda existência é um tipo de escolástica, em que se vive uma recordação antiga, que pode não ter sido real, mas pode tornar-se uma recordação, pode ser experienciada como antiga, portanto, vivida, e assim por diante. Ter a consciência de que somos seres encarnados ligados à estrutura temporal do ser no mundo, nos dá, como artistas, infinitas possibilidades de recordar experimentações vividas ou não, mas sentidas e pensadas e, portanto, apreendidas pelo corpo. Ponty chama de *complexo inato* esse movimento da existência que aqui entendemos como uma técnica a ser continuamente explorada.

Cada presente pode pretender fixar nossa vida, é isso que o define como presente. Enquanto ele se faz passar pela totalidade do ser e preenche um instante da consciência, nós nunca nos libertamos dele inteiramente, o tempo nunca se fecha inteiramente com ele, que permanece como uma ferida por onde nossa força se escoia. (...) os acontecimentos do corpo se tornam os acontecimentos da jornada diária. O que nos permite centrar nossa existência é também o que nos impede de centrá-la absolutamente, e o anonimato de nosso corpo é inseparavelmente liberdade e servidão. (PONTY, 1994, p. 126)

Assim como o braço fantasma não é uma rememoração, a técnica, no Teatro da Percepção, também é um quase-presente, uma percepção renascente, um antigo presente que não se decide em tornar-se passado. No momento em que buscamos compreender a utilização dessa técnica fenomenológica de experimentações de situações, sensações e emoções, antes já sabemos que os acontecimentos do corpo se tornam a nossa jornada diária, ou seja, nosso corpo habitual e, entender essa separação é um grande desafio. Por isso, a técnica é essencial;

[...] não é porque uma causalidade da ideia se superponha aqui uma causalidade fisiológica, é porque uma atitude existencial motiva uma outra e porque recordação, emoção, membro fantasma são equivalentes em relação ao ser no mundo. (PONTY, 1994, p. 128).

Estar atento ao corpo vivo, arquivando as sensações e experimentações do corpo habitual, criando e recriando repetidamente estas novidades no corpo e no intelecto através de diferentes exercícios, métodos e vivências, é a técnica que faz com que o Teatro da Percepção seja, por si só, um meio de ser estar no mundo.

[...] é renunciando uma parte da espontaneidade, engajando-se no mundo por órgãos estáveis e circuitos preestabelecidos que o (ser humano) pode adquirir o espaço mental e prático que em princípio o libertará de seu meio circundante e fará com que ele o veja. (IDEM, p. 129)

A técnica, aqui, é a busca por uma existência mais integrada e perceptível para o ato intencional e para o mundo. A técnica é não desligar este entendimento de que o existir não é nem uma novidade perpétua e nem uma repetição perpétua, mas, parafraseando Ponty, o movimento único que cria formas estáveis e as dissolve.

#### **4 – *Epoché* – empatia.**

O pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção.  
(IDEM, p. 279)

Tenho muitas lembranças da minha infância, em que eu tinha certeza já ter vivido outras vidas, outras histórias. Uma noite, brincando na rua da minha casa, no bairro do São Nilo, sentei-me bem próximo a um poste de luz cheirando a xixi de cachorro ou de gente. Olhei para cada detalhe daquele espaço, senti o cheiro, a textura do chão, o frio, a humilhação, o estado de alguém que tinha a rua como casa. Não consigo precisar quantos anos eu tinha, mas sei que era uma criança bem antes dos dez anos. Esta lembrança gravada no meu corpo está acompanhada por uma dor de fome e frio, e sentimento de pena e injustiça. Todos aqueles toques e histórias, provavelmente criadas por mim naquele momento, fizeram com que eu acreditasse já ter vivido na rua, ser uma sobrevivente, já ter passado fome. Toda a vez que via uma pessoa em situação de rua, eu me sentia como se soubesse exatamente o que ela estava sentindo. Fiz este movimento, de forma curiosa e, por muito tempo, como um exercício mediúnico e espiritual, buscando minhas vidas passadas. Quando eu me olhava fundo no espelho, eu era capaz de acreditar ser outras pessoas, e eu acreditava, eu sentia, eu trazia para o meu pequeno corpo aquela capacidade de sentir outras realidades, eu acreditava ser capaz de ser qualquer pessoa. Com o passar do tempo, aprendi muita coisa com essa habilidade. Conheci a palavra empatia quando já estava na faculdade e, por muito tempo, acreditei que esse meu jogo mental de criar as sensações de diferentes formas de vida e situações tinha me feito alguém extremamente empática, e isso eu sou. Mas, a empatia é algo moral, precisamos trabalhá-la, precisamos

aprendê-la e apreendê-la, no entanto, entendi que essa minha forma de experimentação do mundo podia ir bem além de um sentimento moral, poderia me ensinar sobre a arte, poderia ajudar meus interessados a se conectarem com seus estados de artistas. E foi o estudo da *epoché* que abriu este caminho.

Quando busco minhas memórias, não entendo o porquê eu ter sido uma criança interessada no outro, no sentir do outro. Mas, fazendo a fenomenologia do meu estado de artista, percebo que esse meu interesse guiou o meu caminho nas artes, levou-me ao teatro e à educação. O Teatro da Percepção não tem a intenção de ser moralizante, embora eu acredite que a arte precise ter cuidado nessa responsabilidade, mas, tem a intenção de realizar a *epoché*, auxiliar os interessados nessa busca pelo seu estado de artista, e mais que isso, o entendimento do modo como o conhecimento do mundo se realiza para cada pessoa e, então, usar disso para construir um personagem, ou o mundo.

Merleau-Ponty (2017) diz que a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e o estudo da filosofia me mostrou isso na prática. Por este motivo, eu acredito numa pedagogia teatral que abranja essa busca pelos conhecimentos filosóficos afim de chegar aos conhecimentos do mundo e das pessoas. De uma forma cronológica da busca pelo conhecimento e como reaprendemos a ver o mundo durante o passar dos tempos, sabemos, a partir da leitura dos belíssimos poemas de Homero e Hesíodo, que na Grécia antiga a consciência mítica era predominante. Foi Pitágoras (séc. VI a.C.), conhecido como um dos primeiros sábios, *sophos*, como se diz em grego, que usou pela primeira vez a palavra filosofia, *philos – sophia*, que significa “amor à sabedoria”. O pensamento filosófico nasce com Platão (IV a.C.), que diz que a grande virtude do filósofo é admirar-se (*thaumatzein*), e é daí que nasce a capacidade de problematizar, de estranhar. Górgias e Pirro (séc. IV a.C.) eram representantes da sofística grega, e tinham uma postura cética (*skeptikó*), que em grego significa “quem observa”, “quem considera”, que em casos mais radicais, entende-se pela impossibilidade do conhecimento, e numa visão mais moderada, na suspensão provisória dos juízos. Esta atitude cética lembra a *epoché* hursseliana, e o filósofo realmente tomará emprestado dos cétricos a *epoché* com a intenção de seguir um caminho seguro na análise filosófica sobre o conhecimento do mundo. Essa suspensão, ou abstenção do juízo de qualquer assentimento, é decidida por não sermos capazes de reconhecermos razões decisivamente eliminatórias da incerteza. Dessa forma, realizar a *epoché* é realizar uma atitude cética, embora não se pretenda duvidar propriamente da existência do mundo, muito menos suprimi-la, mas encarar o mundo somente como ele se apresenta na consciência, reduzindo-o à consciência.

[...] em nossas afirmações fundamentais nada pressuporemos, nem sequer o conceito de Filosofia, e assim queremos ir fazendo adiante. A *epoché* filosófica, que nos propusemos praticar, deve consistir, formulando-a expressamente, em nos abstermos por completo de julgar acerca das doutrinas de qualquer filosofia anterior e em levar a cabo todas as nossas descrições no âmbito desta abstenção. (HUSSERL *apud* ZILLES, 2002, p. 22)

Portanto, tudo o que faz parte da esfera da consciência deve levar o rigor da criticidade e questionabilidade. Embora eu tenha interesse nos termos filosóficos, para o Teatro da Percepção o importante, além da curiosidade e estudos permanentes dos(as) interessados(as), não é a história da filosofia, mas o entendimento de que a filosofia movimenta o pensamento, o conhecimento e a forma de ver e entender o ser humano. O entendimento sobre as coisas do mundo não se esgota. Os entendimentos se esbarram, se multiplicam, se usam, se agrupam, por vezes se eliminam, mas nunca cessam. Pensar que a *epoché* é uma etapa do Teatro da Percepção é já ter habilidades para compreender a necessidade dessa atitude de pensamento que suspende as crenças e as razões usadas no *corpo habitual*, para reaprender o mundo a partir de um *corpo atual*. Conseguir neutralizar suas crenças e julgamentos para ter acesso não só ao estudo das coisas, mas ao estado das coisas. A *epoché* é uma forma de reflexão que intenta ser neutra nas tomadas de decisões. O exercício da *epoché*, no Teatro da Percepção, é descrever desinteressadamente o que se vê, descrever os *vividos da consciência*. O exercício da *epoché* aqui, tem carácter explicitamente reflexivo, e é nesse registro que a fenomenologia se movimenta, pois, as percepções visam o próprio *eu* no fluxo do tempo. Ter acesso a estas vivências reflexivas só é possível através da visão do *eu* sobre *si*, pressupondo uma mudança de olhar de algo dado em certo momento da consciência (*noesis*) para a consciência desse algo (*noema*).

Não basta abrir a janela  
Para ver os campos e o rio.  
Não é bastante não ser cego  
Para ver as árvores e as flores.  
É preciso também não ter filosofia nenhuma.  
Com filosofia não há árvores: há idéias apenas.  
Há só cada um de nós, como uma cave.  
Há só uma janela fechada,  
e todo o mundo lá fora;  
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,  
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.  
("Poemas Inconjuntos").  
In **Poemas de Alberto Caeiro**. Fernando Pessoa.  
Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993).

Além de ser poético, o entendimento filosófico da realização da *epoché* deve ser tratado individualmente, como um desafio. Cada qual deverá aprofundar-se de uma forma neste

conceito. Para Merleau-Ponty, o filósofo é um eterno iniciante e sua reflexão não é capaz de dominar o tempo: “[...] o filósofo fala, mas isto é uma fraqueza nele, e uma fraqueza inexplicável: ele deveria calar-se, coincidir em silêncio e reunir-se no ser a uma filosofia que já está aí feita.” (Ponty, 2009, p.164). Os artistas da cena, os interessados no teatro, seja qual for o método, devem buscar este silêncio das crenças, do já aprendido, do já experimentado, do corpo já vivido. Só na experimentação deste vazio é que se pode chegar ao novo, mesmo que nada haja de novo, mas no corpo sempre (re)experimentado, e no mundo sendo arte.

## **5 – Dasein – a possibilidade de ser outro.**

Ser uma pessoa é projetar uma pessoa para ser e então  
nosso ser é uma questão para nós.  
(BLATTNER, 2006, p. 37)

O tempo! Toda minha escrita, fenomenologia do meu estado de artista e mapeamento dos procedimentos para o Teatro da Percepção foram possíveis pela memória temporal dos acontecimentos, bem como o amadurecimento e compreensão dos conceitos. O tempo e o conhecimento caminham de mãos dadas.

A palavra *dasein*, que intitula esta última etapa dos procedimentos, foi inicialmente usada pelo filósofo Martin Heidegger (1889-1976) ao elaborar uma analítica existencial, uma vez que, para ele, a descrição fundamental do ser humano, seja como ser-no-mundo, sem dualismos, ou polaridades, ou seja o ser humano e o mundo, são indissociáveis. Para este filósofo, o ser-no-mundo é a condição principal para se entender como ser humano. Ao chegar nessa última etapa do procedimento para um Teatro da Percepção, entendo que esta analítica existencial, a qual o filósofo dedica-se é essencial também no fazer teatral, uma vez que: “A analítica tem a tarefa de mostrar o todo de uma unidade de condições ontológicas. A analítica como analítica ontológica não é um decompor em elementos, mas a articulação da unidade de uma estrutura.” (HEIDEGGER, 1987, p.141). Para identificar o modo de ser humano, Heidegger usa o termo *dasein*, que literalmente, em alemão, significa ser-aí, mas que na versão brasileira do texto mais importante deste filósofo, a saber, *Ser e Tempo*, é traduzida como “presença”. Já nas citações brasileiras, é usada como sinônimo de ser humano, sempre fazendo referência ao modo de ser humano.

Passamos por quatro distintas etapas que se interligam, e que, uma após a outra, se complementam e fazem com que a fenomenologia seja aprimorada não só sobre o estado de artista, mas sobre o próprio corpo, sobre o outro, sobre a percepção no e do mundo. Todos os

conceitos filosóficos e teatrais usados até aqui flutuam como peixes dentro da água; e o *dasein* é a água.

Quanto *tempo* dura um curso de Teatro da Percepção? Quanto tempo deve ter cada aula? Quanto tempo até começarmos a criar personagens? Quanto tempo devo insistir em cada exercício? Quanto tempo para aprender uma técnica? Quanto tempo dura a busca pelo estado de artista? Quanto tempo devo ler por dia? Quanto tempo até me tornar artista da cena? Quanto tempo? Estamos sempre nos relacionando com o tempo, não com o tempo comum, mas com o tempo visto como espaço limitado que nos cabe. Percebemos o mundo pelo tempo, pois já nascemos em um tempo que corre independente de nós e que continuará correndo independente de estarmos ou não dentro dele. Estar no tempo, ser um peixe dentro deste mar é ter apenas dois pontos precisos: o de chegada e o de saída. A única verdade da vida é que nascemos e morremos, tudo o que acontecer entre estes dois momentos pode ser modificado e criado a cada segundo. O *dasein* é a compreensão de estarmos presos entre estes dois momentos, caminhando indiscutivelmente para a morte. Quando aceitamos esta condição conscientemente, passamos a viver uma vida autêntica. E a autenticidade é a essência do estado de artista. Ser autêntico é viver cada momento de forma presente, tendo em mente a transitoriedade da vida no fluxo do tempo e compreendendo que o passado e o presente influenciam quem seremos no futuro.

Essa última etapa é uma tentativa de nos despertar para o mistério de estar vivo e a possibilidade de recriar outras possibilidades de vidas dentro das nossas próprias vidas. O *dasein* é o mistério do ser, mas é fundamental refletirmos sobre ele e suas intencionalidades. Compreender a finitude do ser no tempo, é ter acesso a raridade da existência e, esse movimento serve de alimento para as observações e criações a partir de então. Entender que *estamos* em relação a nós mesmo; ou seja, que nós *somos* uma questão para nós mesmos, e que *ser* se configura no cotidiano da existência, é compreender que *ser* é uma espécie de jogo. A essência do ser humano é, segundo Heidegger, “ter de ser”, a essência está na existência e suas características constitutivas não são propriedade identificadas na matéria, como por exemplo a cor das flores, mas sim nos “[...] modos possíveis de ser e somente isso.” (HEIDEGGER, 1927, p. 85) Desse modo, nesse último momento supõe-se que os interessados já estejam em contato com seu estado de artista, sua finitude no tempo, a importância da sua autenticidade e, agora, a possibilidade de buscar ser outro dentro de si.

Em termos teatrais, chegamos aqui em artistas conscientes das suas potencialidades, sincero com suas raízes, confiante dos seus tamanhos, atentos às suas técnicas e capazes de criar camadas profundas nas personagens.

A força da água descendo da montanha [...] em direção ao oceano é enorme. Se a água desce da montanha sem as bordas do rio, ela vai um pouco para um lado, um pouco para o outro. É preciso que haja margens – que devem também ser fortes – para canalizar a água. Assim a força dessa mesma água, canalizada, fica maior e nós temos um rio. [...] é preciso os dois [a força da água e a força das margens] para que um rio possa aparecer. De uma certa maneira, na arte é a mesma coisa. (RICHARDS, 2012, p. 236)

O estudo do *dasein* no Teatro da Percepção é o reforço das bordas desse rio. Entrar em contato com um texto, com as palavras intencionais dele, com os personagens que o dirão, com o autor que o escreveu, com o diretor que o guiará e, principalmente com as pessoas ao lado no palco ou na plateia, é ter a segurança da correnteza. São artistas conscientes do seu ser no tempo que possibilitam a expansão do espaço dos outros seres, das outras consciências e da arte.

Farejar pelos escombros os cachorros soterrados, liberá-los para a vida, para que eles também farejem. Aprender a arte, viver o cotidiano, compreender teorias, alimentar-se de práticas, ouvir, questionar, tocar, beijar, falar com seus fantasmas, amar alguém, perder alguém, santificar alguém, admirar pessoas, odiá-las; usar o corpo e a mente, eu acredito nisso; assim se faz o teatro.



## o futuro e o teatro (considerações finais)

O mistério das cousas?  
Sei lá o que é mistério!  
O único mistério é haver quem pense no mistério.  
("O Guardador de Rebanhos".  
In Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa.  
Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993). p.28.

C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire:  
On me pense. – Pardon du jeu de mots.  
– Je est un autre.  
(Arthur Rimbaud.  
De la lettre dite "du Voyant" à Georges Izambard.  
Charleville, 13 mai 1871)

Estou há poucos dias de completar trinta e quatro anos. Estou há alguns meses para escrever estas considerações finais. Tentei, durante várias noites contato com Gomes, mas está tudo em minhas mãos agora. O Teatro da Percepção está acontecendo diariamente nas minhas salas de aula/ensaio. Gomes deve estar acompanhando. Tenho a certeza de que agora, sistematizado, ele está vivo, eles estão. Deveria ser o final, o fechamento, a conclusão, mas na verdade, esse trabalho tornou-se uma das portas mais importantes abertas por mim na minha vida adulta. O teatro existe e é por pessoas como eu, que se dedicam incansavelmente no fazê-lo e no pensá-lo, que ele (re)existe. Aqui está o início de algo impossível de prever.

A fenomenologia do estado de artista é um caminho no qual eu ainda estou, é um modo de olhar para a própria existência e para a existência das coisas. Reorganizar a forma como percebemos o mundo e nós mesmos, é nada mais que seguir as transformações que estamos vivendo neste século. Somos uma geração que vive na transição das coisas, readaptando-se diariamente. Em menos de dez anos, o mundo todo se transformou, e olhar adiante, já prevendo que as tecnologias, a ciência e a inteligência humana ou artificial estão caminhando a passos largos, é entender que a percepção do que é real hoje pode deixar de ser em poucos anos. Estar atento e desperto para a fenomenologia do estado de artista é poder aproveitar e aceitar as mudanças que estão por vir, é ter passado por dentro e por fora delas. O Teatro da Percepção acompanhará o futuro da humanidade pois existe a partir dele, porque além de todas as teorias e reflexões expostas aqui, a fim de sistematizá-lo, ele não deixa de ser teatro, e na sua pureza etimológica, o lugar onde se vê. De onde se vê é o que importa no teatro, e saber onde está é saber que também pode se mover de lá ou não. Portanto, se o *fenômeno* é o que nos aparece e o *teatro* é o lugar onde se vê, então o teatro pode nos guiar a ver melhor, a ver mais.

A figura de um dramaturgo fantasma foi o que encontrei como ponto de partida para iniciar uma jornada de observação e, então, poder me colocar num lugar dentro do espaço e do

tempo. Foi esta nossa relação, inventiva ou não, que pode me fazer desfrutar dos meus próprios conhecimentos sobre a arte teatral e sobre minha existência. Colocar-me em relação fez surgir os questionamentos, que fizeram surgir as buscas, e por conseguinte surgiram os caminhos e, por fim, as *escolhas* de quais deles seguir. Embora haja muitos caminhos dentro do Teatro da Percepção, o que ele nos mostra de mais difícil é que, *escolher* quais memórias, quais caminhos, quais sentimentos, quais pessoas, quando, onde e por que, é a única coisa que podemos fazer sozinhos, e é exatamente o nosso ato de escolher que faz com que a arte nasça original e autêntica. Talvez este seja o último passo do procedimento: assumir fenomenologicamente suas escolhas durante seus caminhos. O que nos faz escolher é a essência do que realmente somos, é o que nos faz únicos e o que, dificilmente conseguimos explicar.

Todo o caminho percorrido até este momento, é o caminho mais importante. Rememorar meus passos no tempo e nos lugares compartilhados, reviver minhas memórias e ter certeza de que, até aqui o teatro foi minha escolha como forma de ver e viver o mundo, é o que me fez viver todo esse processo de criação. Coloquei os óculos da arte teatral para poder enxergar melhor os fenômenos e tento, diariamente, abrir os caminhos da percepção para que estados de artistas se manifestem, se observem, aceitem-se, relacionem-se e recriem também o olhar para a existência. Temos um caminho, talvez, infinito pela frente, o mundo tende a transformar-se radicalmente nos próximos anos. As artes cênicas já estão nos dando sinais de que estamos mais interessados nas complexidades das relações e convivência de seres comuns, do que em grandes histórias de amor e aventura entre grandes heróis. Talvez a jornada do herói esteja se tornando ainda mais complexa, ao se adentrar na percepção do ser mais comum, coisa que nenhum de nós é. O ser humano, com suas infinitas surpresas e formas de relacionar-se, de expressar-se e viver é um mar profundo e misterioso que a arte usa de recursos, de espelhos para, não só nos entendermos, mas para seguirmos existindo. O teatro é nosso reflexo nas águas, e as águas estão turbulentas. O Teatro da Percepção é uma lente que nos faz enxergar com mais nitidez nossas nuances e complexidades. O teatro é tão complexo quanto o existir, e da mesma forma tão belo e essencial. Os rastros deixados pelas nossas escolhas são as nossas assinaturas nas artes, é a própria arte. Nesse tempo, o Teatro da Percepção é o meu.

EDEL: Ah, desvairado sonhador, que à vida preferes uma louca visão!  
(Roberto Gomes, *Sonho de uma noite de luar*, 1916, p. 181)

Se fosse para escrever um  
poema agora  
eu não saberia  
Há ferrugem nas veias  
e fios de cabelo nas meias  
Andei quilômetros  
emaranhei os dedos  
Se fosse agora  
um poema eu não seria  
Estou suada e caída  
há cabelos na língua  
e cobre na cabeça  
Se fosse para ser eu  
Não seria.

Acabou o ensaio.  
(Autoria própria)

## referência bibliográficas e da vida

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ABRACE, Memória. *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*, org. André Carreira, Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1991.
- ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Coleção Universidade. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. Bauru, SP: Edipro, 2002.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *50 dessins pour assassiner la magie*. Paris: Gallimard, 2004a.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida: Antonin Artaud*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961. (Nouvelle édition: t. 1-t. 4).
- ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o suicida da sociedade*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. (coleção Os Pensadores) Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo, Difel, 1986.
- BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. São Paulo, Ática, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins fontes, 1990a.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990b.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh – Dança Veredas D'Alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BAKEWELL, Sarah. *No café existencialista: o retrato de uma época em que a filosofia, a sensualidade e a rebeldia andavam juntas*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2017.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1967.
- BARBA, Eugenio. *Canoa de papel*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC, 1991.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Cézanne*. Tradução Fernando Tomaz. Berlim: Taschen, 2001.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavisk a Barba*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.
- BORHEIM, Gerd. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*, vol. 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo em 12 volumes*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza – São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Narrativa Completa 3, Histórias del Señor Keuner, Me-ti / Libro de Los Cambios*. Trad. Juan J. del Solar. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Trad. e seleção Luciano Gatti. Band 22-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- BRETON, André. *André Breton: œuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similes*. Paris: P. Seghers, 1955.
- BROOK, Peter. *Ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BROOK, Peter. *Os pensadores*, vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BRUAIRE, Claude. *A filosofia do corpo*. Tradução de Benedito Leite Cintra, Hilton Ferreira Japiassú, Pedro Paulo Sena Madureira. São Paulo: Herder, 1972.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação – Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. Campinas: Unicamp, 2001.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- CAPALBO, Creusa. *A filosofia de Maurice Merleau-Ponty: historicidade ontologia*. Londrina: Edições Humanidades, 2004.
- CAPALBO, Creusa. *Corpo e existência na filosofia de Merleau-Ponty*. In: CASTRO, Dagmar Silva Pinto et. al. (org.). *Corpo e Existência*. São Bernardo do Campo: UMESP/FENPEC, 2003.
- CAPALBO, Creusa. *Da fenomenologia à ontologia indireta*. *Revista brasileira de filosofia*, v. XXXVIII, n.156, out./nov./dez., 1989.
- CAPALBO, Creusa. *Natureza e vida em Maurice Merleau-Ponty*. *Revista brasileira de filosofia*, v. XLI, n.176, out./nov./dez., 1994.
- CAPALBO, Creusa. *O pensamento de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia de Husserl*. *Revista brasileira de filosofia*, v. XXXVI, n.145, jan./fev./mar., 1987.
- CAMPOS MOURA, Alex de. *Ser e linguagem em Merleau-Ponty*. *Cadernos de ética e filosofia política*, n. 20, p. 90-102, 2012.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Atlas, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merlaeu-Ponty*. 2ªEd. – São Paulo, Editora Martins Fontes, 2022.

- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo* (Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty). São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COSTA, Marta Morais. A dramaturgia de Roberto Gomes: da Casa Fechada à abertura modernista. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 259-274, jul./dez., 2003.
- COSTA, Marta Morais. *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.
- COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há Caminho. Só Rastros*. Campinas, SP, Tese de Doutorado – IA/UNICAMP, 2010.
- COLLA, Ana Cristina. *Da Minha Janela Vejo... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Hucitec e Fapesp, 2006.
- CRAIG, Gordon. *A pedagogia do Uber-marionete*, Giostri Editora, São Paulo, 2016.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DENZIN, Norman K. *Turning Points in Research: tying knots in a handkerchief*. Califórnia: AltaMira Press, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. São Paulo: Edições Unesp, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janini Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- DETIENNE, Marcel. *Os gregos e nós: uma antropologia comparada da Grécia Antiga*. Tradução de Mariana Servulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Antologia Poética*. São Paulo, Record, 1989.
- DURAND, Gilbert. *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- DUPONT, Florence. *L'acteur-roi*. Paris: Les belles lettres, 1985.
- ECO, Umberto (1985). *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- ERASMO DE ROTERDAM. *Elogio de la locura*. México, Editores Mexicanos Unidos.
- ÉSQUILO, SÓFOCLES & EURÍPEDES. *Teatro Grego*. Prefácio e Tradução de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, W. M. Jackson, 1953.
- ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.
- EURÍPEDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- FARIA, João Roberto, *História do Teatro Brasileiro*, Perspectiva, 2012.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. Perspectiva: São Paulo, 1996.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, Editora Unicamp, Campinas/SP, 2003.

- FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FERRACINI, Renato. (Org). *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Hucitec e FAPESP, 2006.
- FERREIRA, Elizia Cristina, “*O IRREFLETIDO: Merleau-Ponty nos limites da reflexão*” – Tese de Doutorado Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- FERREIRA SANTOS, Marcos. *O Olho e a Mão: Educação e Produção Simbólica na Compreensão Mythodológica da Sala de Aula*. São Paulo, Seção de Ensino, Instituto Butantan, 1997a.
- FRAGA, Eudeny. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992.
- FRAGATA, Julio. *A Fenomenologia de Husserl*. Braga: Livraria Cruz, 1959.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Editora Paz e Terra S/A. São Paulo, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *O Cuidado de Si*. História da Sexualidade 3. Rio de Janeiro, Graal, s/d.
- GALENO, Alex. *Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- GIL, José. *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. 2a ed. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2005.
- GIL, José. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001.
- GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego de filosofia*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GOMES, Roberto. *Roberto Gomes conferencista*. Boletim da SBAT, set. 1947.
- GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.
- GOMES, Álvaro Campo, *A estética Simbolista*, Editora Cultrix, São Paulo, 1984.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, 3a ed.
- GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*. 2a ed. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC, 2010.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose; um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os filósofos e a arte*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2010.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética: a idéia e o ideal*; Estética: o belo artístico ou o ideal. São Paulo, Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcanti Schuback. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: 70, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. Mon chemin de pensée et la phénoménologie. In: *Questions III et IV*. Paris: Gallimard, 1996, pp. 325-337.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, parte 1. Petrópolis: Vozes, 1997, 6a ed.
- HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon*. São Paulo: EDUC; Petrópolis: Vozes, 2001 [1987].
- HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Massao Oho-Roswitha Kempf, 1981.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.
- HIRSON, Raquel Scotti. *Tal Qual Apanhei do Pé – uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Hucitec e Fapesp, 2006.
- HIRSON, Raquel Scotti, *Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo*, São Paulo, 2012.
- HUSSERL, Edmund. *A Crise da Humanidade Européia e a Filosofia*. Porto Alegre: Edipuc - RS, 2002.
- HUSSERL, Edmund. *A Idéia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas*. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Psychologie Phénoménologique*. Paris: Vrin, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2000.
- HUSSERL, Edmund. *Investigações Lógicas*, in Col. Os Pensadores, Nova Cultural, 1988.
- JAMESON, Frederic. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, no 12, 1985.
- JUNG, Carl Gustav. *O Desenvolvimento da Personalidade*. Petrópolis, Vozes, 1981.
- JUNG, Carl Gustav. *A Vida Simbólica: escritos diversos*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- JUNG, Carl Gustav et al. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Gulbenkian, 1989.
- LANGELLIER, Kristin M. Personal Narrative, Performance, Performativity: two or three things I know for sure. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (Ed.). *Te Landscape of Qualitative Research*. Londres: Sage Publications, 2003. p. 441-468. LINCOLN, Y. S.
- LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido, um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. Tese de Doutorado. USP/ECA. São Paulo. 2008.
- LEHMANN, H. T. – *Escritura Política no texto Teatral* (Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel). São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, H. T. – *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LÉVI-STRAUS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas*, Editora Perspectiva, São Paulo, p.2012.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o Artesão do Corpo sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem (1943)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a [1943].
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 [1946].
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b [1949].
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c [1960].
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d [1961].
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977 [1964].
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998e [1964].
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f [1969].



- LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. 6aed. Ilustrações de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983 [1969].
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g [1971].
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 [1973].
- LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Ilustrações de Marcello Barreto de Araújo e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983 [1973].
- LISPECTOR, Clarice. *A imitação da rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Artenova, s.d [1973].
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro:Rocco, 1999 [1974].
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998h [1977].
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: Pulsações*. 3aed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 [1978].
- LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. 2aed. Ilustrações de Cecília Jucá. Rio de Janeiro: Rocco, 1981 [1978].
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 [1984].
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Teresa Montero (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, George. *História e consciência de classes: estudos sobre a dialética materialista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LYOTARD, Jean-françois, *A Fenomenologia*. São Paulo: Ed. Difusão Européia do Livro, 1967.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MACHADO, C.J. – *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.
- MACIEL, Sonia Maria. *Corpo invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau- Ponty*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1977. (Coleção Filosofia 63).
- MAETERLINCK, Maurice. *A Intrusa*. Rio de Janeiro: Conservatório Nacional de Teatro, 1978.
- MAETERLINCK, Maurice. *El pájaro azul*. Cidade do México: Porrúa, 1977.
- MAETERLINCK, Maurice. *O tesouro dos humildes*. São Paulo: O Pensamento, 1945.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*, Editora Afiliada, São Paulo, 2006.
- MATTOS, Pedro Lincoln C. L. de “Os resultados desta pesquisa (qualitativa) não podem ser generalizados”: pondo os pingos nos is de tal ressalva”, *Cadernos EBAPE.BR*, p. 450–468, Rio de Janeiro 2011.
- MARCUSE, H. – *Razão e Revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MARSHALL, Francisco. *Édipo tirano: a tragédia do saber*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, Cosac&Naify, São Paulo, 2004.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza: curso do Collège de France*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos / filosofia e Linguagem*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Trad. de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Trad. de Marilena Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Trad. José de Anchieta Corrêa. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Ciências do homem e fenomenologia*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Saraiva, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Filosofia y lenguaje (Collège de France, 1952-1960)*. Buenos Aires: Proteo, 1969. (Colección Estudios y ensaios fundamentales).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris: Les Éditions Nagel, 1966. \_\_\_\_\_.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Eloge de la philosophie*. Paris: Editions Gallimard, 1953.
- MOLER, Lara. B. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MORENO, Jacob Lévy. *Fundamentos do psicodrama*. São Paulo: Summus, 1983.
- MORENO, Jacob Lévy. *O teatro da espontaneidade*. São Paulo: Summus, 1984.
- MUGUERCIA, Magaly. Novos caminhos no teatro latino-americano? In: *Cadernos do teatro latino-americano 1*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988, pp. 11-29.
- MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção Filosofia 122).
- MUÑOZ, Alberto Alonso. Linguagem e experiência em Merleau-Ponty. *Discurso*, v.29, p.175-207, 1998.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NASCIMENTO, C. L., “A Centralidade da Epoché na Fenomenologia Husserliana”. academia.edu, 2015.
- NARDIM, Thaise Luciane. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Dissertação de Mestrado, Unicamp. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284094>.
- NAVARRÉ, Octave. *Le théâtre grec*. Paris: Editions d'aujourd'hui, 1980.
- NERUDA, Pablo. *Antologia poética*. Tradução de Eliane Zagury, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1978, 6a ed.
- NERUDA, Pablo. *Cadernos de Temuco*. Tradução de Thiago de Mello, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003, 3a ed.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Buenos Aires, Edición y notas de Hernán Loyola, Debolsillo, 2005.

- NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi by Matilde Neruda*. Tradução de Olga Savary, São Paulo, Difel, 1981.
- NERUDA, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires, Edición y notas de Hernán Loyola, Debolsillo, 2003.
- NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. Tradução de Paulo Mendes Campos, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010, 16a ed.
- NERUDA, Pablo. *Obras Completas IV*, Buenos Aires, Losada, 1973, 4 ed., p. 948 *Pablo Neruda para niños*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1996.
- NERUDA, Pablo. *Residencia en La tierra*. Buenos Aires, Debolsillo, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A genealogia da moral*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich W. (1983). *Obras Incompletas*. Col. Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia, ou, Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOVAES COELHO, Nelly (2000). *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo, Peirópolis.
- NUNES, Rui Afonso da Costa (1978). *A Idéia de Verdade e a Educação*. São Paulo, Convívio.
- NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2009.
- ORDOÑEZ, Andrés (1994). *Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação ao pensamento heteronímico*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- PASTA, J.A. – *Trabalho de Brecht, Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2010. POSADA, F. – Lukács, Brecht e a situação atual do Realismo socialista. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1997.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Organização Richard Zenith.
- PESSOA, Fernando. *O Eu Profundo E Os Outros Eus*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- PESSOA, Fernando. *O Banqueiro Anarquista e outras prosas*. São Paulo, Círculo do Livro, 1988.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: Tragédia Subjectiva*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis* (Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- PESSOA, Fernando. *Poesias ocultistas*. Organização, seleção e apresentação de João Alves das Neves. São Paulo, Aquariana, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos: Livro de Versos*. Edição Crítica de Teresa Rita Lopes. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem – Poemas esotéricos*. ALLCA XX, 1997b.
- PESSOA, Fernando. *Bernardo Soares: Livro do Desassossego*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998a.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988b.
- PESSOA, Fernando. *Poesia / Alberto Caeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Poesia I: 1902-1929*. Lisboa, Europa-América, s/d.a.
- PESSOA, Fernando. *Poesia II: 1930-1933*. Portugal, Europa-América, s/d.b.
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Portugal, Europa-América, s/d.c.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2008.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Col. Teatro y Danza. Habana: Inst. Cubano del Libro, 1973.

PLATÃO. *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo, Polar Editorial, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*, Editora USP, São Paulo, 2008.

QUICILI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante*, Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

READ, Herbert. *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 2010.

REBELLO, Luiz Francisco, O teatro simbolista e modernista, *Biblioteca Breve* Vol. 40, Portugal, 1979.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

REUS, Sara Ortiz. O que Platão nos ensina sobre o amor? *Revista Esfinge (on-line)*, 2020. Disponível em: <https://www.revistaesfinge.com.br/2020/04/23/o-que-platao-nos-ensina-sobre>

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2012.

RICIERI, Francine. *Antologia da Poesia Simbolista e Decadente Brasileira*. São Paulo: Lazuli Editora e Companhia Editora Nacional, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RILKE, Rainer Maria (s/d). *Elegias de Duino*. Rio de Janeiro, Globo.

RIMBAUD, Arthur (1995). *Poesia Completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks.

RIMBAUD, Arthur (1998). *Prosa Poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSENFELD, A. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

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

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. São Paulo, Iluminuras, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris: Editions Gallimard, 1938.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SARTRE, Jean-Paul. *A transcendência do ego*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabela*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SPERBER, Suzi Frankl. O corpo do ator (memória, ação e movimento) - e a recepção - à luz da teoria dos neurônios-espelho. 2011. *XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro*,

*Centros – Ética, Estética*. 8 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0094-1.pdf>

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Col. Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, 2a ed.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986, 4a ed.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. 6a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. 3a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes Moura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

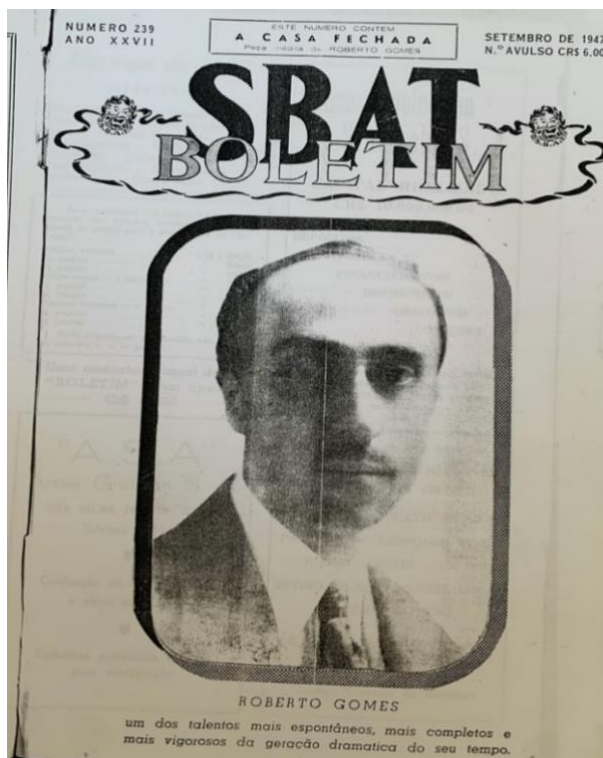
WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILSON, Edmund, *O castelo de Axel*, Editora Cultrix, São Paulo, 1959.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução: Marcos G. Montagnoli: revisão de tradução e apresentação Emanuel Carneiro Leão. 9a ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.

## anexos desconexos e que dizem tudo e muito

Figura 2: Boletim Sbat



Fonte: Capa do Boletim Sbat, setembro de 1947, número 239

### **BOLETIM SBAT – setembro de 1947.**

NÚMERO 239 - ANO XXVII - No AVULSO

Redator-chefe: Daniel Rocha

Diretor-redator: Renato Alvim

ROBERTO GOMES um dos grandes talentos, mais completos e mais vigorosos da geração dramática do seu tempo.

ROBERTO GOMES foi uma das figuras mais interessantes do nosso TEATRO. ROBERTO GOMES, - que, enfermo e cansado de uma extenuante atividade num meio que ainda correspondia pessimamente aos labores da inteligência, o do Rio de Janeiro entre 1919 e 1922, pôs termo à vida com um tiro de revólver, - é uma das figuras mais interessantes do nosso teatro. Filho de um homem de fortuna que se empobreceu nos últimos anos de sua vida, e de uma senhora de nacionalidade francesa, fez a educação inicial em Paris e, assim, podia manejar

o francês como se fosse a sua língua nativa. Só depois dos quinze anos veio a estudar o português, dominando-o e escrevendo, em nosso idioma, com impecável correção e grande elegância. Crítico teatral de “A Notícia”, Roberto Gomes era, também, funcionário do ensino municipal, ocupando um cargo que era dado às grandes figuras literárias da época: Medeiros E Albuquerque, Olavo Bilac, e outros – o de inspetor escolar. Amigo de Olavo Bilac, muito jovem ainda escrevera, com o poeta da “Tarde” e com Guimarães Passos, um guia turístico do Rio de Janeiro, publicado em francês, anos antes de 1910. Quando se realizou o primeiro concurso literário da Academia Brasileira de Letras, em 1909, conquistou Roberto Gomes o segundo prêmio, com a peça “Ao declinar do dia”, para logo em seguida, em 1910, conquistar o primeiro prêmio, com a peça “Canto sem palavras”. A primeira dessas peças foi representada em francês, no Municipal. Mas, o seu maior êxito foi com a bela obra dramática “Berenice”, reprisada por Jaime Costa, com sucesso em sua primeira temporada no novo João Caetano e, daí para cá, dada freqüentemente pela atriz Iracema de Alencar que participara daquela reprise. Jayme Costa também representou, e “tournee” pelo Brasil a peça “Canto sem palavras”.

Conferencista, discorreu sobre “Nossos irmãos os cães”, “Pélleas e Mélisande” e outros temas, em público, na época em que as conferências tinham mais ouvintes e mais prestígios que hoje. Roberto Gomes suicidou-se pelo Natal de 1922, causando o seu gesto de grande consternação nos círculos literários e jornalísticos do Rio. (página 1)

### **A filosofia do sofrimento.**

“Ao declinar do dia, quando se repassa com a mente o longo passado morto e que recaem os nossos braços, cansados de ter abraçado tantas coisas vãs e fugidias, vê-se como é insignificante quanto se gozou à vista de tudo o que se sofreu, e reconhece-se que esta vida é, afinal, um grande logro! Aparecemos na terra como pequenas sombras frágeis, para esboçar no crepúsculo alguns gestos monótonos e tristes, e morrer depois, sofrendo, como nascemos, sofrendo, como vivemos, sofrendo!” – ROBERTO GOMES. (Fala de “Maurício”, na cena V do 3o Ato do Canto sem palavras. (página 2).

### **A obra de Roberto Gomes.**

Jornalista, escritor, professor, musicista, crítico teatral e musical, Roberto Gomes foi também autor teatral, e dos mais espontâneos, mais completos e mais vigorosos da geração do seu tempo.

A sua estréia como teatrólogo deu-se em 1910, no teatro Municipal, com a peça “AO DECLINAR DO DIA”, que foi uma afirmação das melhores esperanças do seu engenho dramático. Em 1912, no mesmo teatro, fez representar outra peça, “O CANTO SEM PALAVRAS”, que o colocou na primeira fila da nossa literatura dramática. Em 1915, no antigo Trianon, foi encenada “A BELA TARDE”, um ato em que se acentuava uma faculdade de visão segura dos fenômenos da consciência, dos tormentos da alma, e que o autor revelara, ainda em embrião, na sua primeira peça. Em 1916, com a colaboração musical de um compositor de talento, Sr. Oswaldo Guerra, escreveu “SONHO DE UMA NOITE DE LUAR”, “noturno” em 1 ato, flagrante doloroso e comovente de uns momentos de crise de alma apaixonada, vivendo numa sinceridade angustiosa e pungente – e o próprio autor faz, na cena do Municipal, onde foi representado, o papel de protagonista, exteriorizando todo o poema de amor que cantava dentro do peito de “Christiano”. Outra peça, “O JARDIM SILENCIOSO”, foi representada em 1918, no teatro Recreio Dramático. Era um ato em que impressionava o contraste entre o jardim silencioso e a vida que se agita tumultuosa e trágica entre vermes e insetos, que se não veem, mas que lutam, invisíveis-símbolos da vida calma e feliz de pai, mãe e filha da doçura do lar, e da tragédia que explode inesperadamente; ante o conhecimento do crime ignorado da infidelidade da esposa. No teatro Fênix, em 1921, foi representada “INOCÊNCIA”, peça extraída com uma arte magistral do mais notável romance de visconde de Taunay.

A sua última peça, considerada a sua obra prima, foi “BERENICE”, representada em 1923, após a sua morte, no Municipal, em francês, por Pierre Magnier e Julliette Clarel, que então ocupavam aquele teatro.

“BERENICE” foi criada mais tarde no nosso teatro pelo ator Jayme Costa e a atriz Lígia Sarmiento e está publicada nas edições teatrais da SBAT, no fascículo n. 14. (página 2)

### **Onde se revela o espírito e a sensibilidade de Roberto Gomes: Questionário Fon-Fon.**

Em 1917, estava em voga nas nossas revistas fazer enquetes com os intelectuais. O “Fon-Fon”, então, especializou-se nesse gênero de reportagem literária. Questionou todos os escritores, poetas, músicos, pintores e artistas daquela época. E, naturalmente, Roberto Gomes também teve de entrar no brinquedo.

“Roberto Gomes, pela feição deliciosa da sua fantasia, que é ao mesmo tempo a de um poeta delicadíssimo e de um analista sutil e encantador, é de certo uma das figuras mais inconfundíveis das novas letras brasileiras. O país de luar e sombras, por onde passeia a sua imaginação convida ao silêncio e à cisma. É um fino artista, que tanto fascina pela originalidade



do talento, como pelo apuro da forma literária. E, sem pretendermos impor o nosso juízo, não hesitamos em dizer que, respondendo ao questionário da Fon-Fon, Roberto Gomes revelou aos outros, com a mais espirituosa simplicidade, os traços que caracterizam o seu espírito e a sua sensibilidade.” (página 3)

O traço predominante do meu caráter: O amor canino.

A qualidade que prefiro na mulher: Conforme os momentos.

O tipo feminino que mais me agrada: O que melhor sabe iludir.

A nacionalidade de mulher que mais me seduz: Atualmente a brasileira.

A minha principal qualidade: A indiferença.

O meu passatempo favorito: Dormir... sonhar, talvez.

A minha verdadeira vocação: Fakir.

O que eu desejaria ser: Meu cão.

A época em que eu quisera ter vivido: Qualquer uma, sem fonógrafos.

O divertimento que mais me atrai: Ver, ouvir e não contar.

Os meus escritores e poetas prediletos: Os que sentem como eu.

O que meu paladar prefere: Ele não faz questão.

O que mais me ataca os nervos: Responder a questionários.

Os erros que merecem a minha indulgência: Todos em geral, os meus em particular.

O que penso do “flirt”: Já gostei.

A minha divisa: Silenter.

### **Roberto Gomes – Amigos dos cachorros e escritor esquecido...**

Ninguém terá elevado os cães, literariamente, mais do que Roberto Gomes. É verdade que, celebrando a constância canina, em confronto com a volubilidade humana, Belmiro Braga disse isto ou coisa parecida:

“Entre os amigos encontrei cachorros. Entre os cachorros encontrei-te, amigo!”

Mas, Roberto Gomes foi mais além. Por volta de 1920, fez ele uma conferência patrocinada pela Sociedade Protetora dos Animais, ou em benefício dela, sob o título de “Os cães, nossos irmãos”. Se somos irmãos dos cães, não se deve estranhar que uma dama, entre os trinta e os quarenta anos, chame o seu “basset” ou o seu “boxer” de filhinho. Amorzinho da mamãe e coisas parecidas. Aliás, nos cemitérios de cães, já vi demonstrações dessa ternura, inscrições talvez mais sentidas do que as que encontramos em São João Batista ou em São Francisco Xavier, onde restituímos à terra as matérias orgânicas que dela tiramos. “Eterna



saudade de seus pais”, “A dor imensa de tua mamãe” são expressões que a gente pode ler nessas lousas, por vezes enfeitadas, nos aniversários fúnebres e no dia de finados.

Recordando o nome, hoje quase esquecido, de Roberto Gomes, aproveito o ensejo para juntar aqui algumas notas sobre esse nobre espírito. O esquecimento em que vai caindo o seu nome é injusto e incompreensível. Foi reagindo contra isso que, ao ser eleito membro permanente do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, escolhi o nome de Roberto Gomes para patrono da cadeira que ocupo. Esse grande amigo do teatro, a que deu o melhor do seu labor e da sua inteligência privilegiada. Nascido no Rio de Janeiro a 12 de Janeiro de 1892, aos oito anos de idade, seguiu para Paris, onde fez os seus estudos de humanidades, regressando aos quinze anos, quando seu pai, o comendador

Luiz Gomes Ribeiro, um dos diretores do Banco Nacional, perdeu toda a sua fortuna. Roberto Gomes voltara dominando o francês com uma segurança e uma arte admiráveis, mas havia desaparecido o nosso idioma. Teve de estudá-lo. Após a morte de seu pai, em 1905, começou, ao mesmo tempo, a dar lições de francês e a escrever na imprensa, sendo os seus primeiros artigos assinados como o pseudônimo de Bemol. Colaborou com Olavo Bilac e Guimarães Passos num “Guia Turístico”, que verteu inteiramente para o francês, e começou a escrever para o teatro, concorrendo aos concursos realizados pelo Teatro Municipal, quando de sua inauguração. Conquistou por concurso a cátedra de professor de francês do Instituto Benjamin Constant e foi professor interino, durante sete anos, no Colégio Dom Pedro II.

Como Jaques D’Avray, Charles Lucifer, Guy D’Auberval, Eduardo Guimarães, - brasileiros que escreveram com desenvoltura na língua francesa, Roberto Gomes compunha suas peças ora em francês, vertendo-as depois para o nosso idioma, ora neste, traduzindo-as em seguida ao francês. André Brulé representou, no Municipal, em 1919, uma das obras de Roberto Gomes, “Au declin Du jour”, com significativo sucesso. Entre os seus papéis, em poder de sua

mãe, dona Blanche Gomes, existem cópias em francês dessa peça, assim como de “Canto sem palavras” e de “Berenice”, que foi a sua obra mais forte. Há também cópias de peças em nosso idioma, como “Sonho de uma noite de luar”, por exemplo, representada pelo próprio autor no Municipal, numa festa de caridade e, como todas as suas obras, revelando fortes influências de Henry Bataille. Mantendo correspondências com Réjane, com Isadora Duncan e outros grandes artistas do seu tempo, Roberto Gomes encantava pela inteligência e pela cultura. Meses depois de sua morte, - Roberto Gomes, numa crise de neurastenia aguda, padecendo de mal incurável, suicidou-se no fim do ano de 1922, - chegavam ainda às mãos de sua mãe, hoje falecida, cartas de personalidades de destaque do mundo teatral europeu. Uma carta, recebida três meses depois da morte do escritor, trazia a rubrica do Theatre de La Porte-Saint-Martin e a assinatura de Paulo Gavault, o autor popularíssimo de “La Petite Chocolatière” e de “Ma tante d’Honfleur”. Essa carta dizia:

“Meu prezado confrade: Tive um grande prazer na leitura de sua “Berenice” e não posso calar o meu espanto e a minha admiração ao encontrar um confrade estrangeiro com um tão belo domínio da língua francesa. Verdadeiramente, muitos dos autores parisienses invejariam a segurança e a alacridade da sua pena. Eu lhe aconselho amigavelmente suprimir, porque perturbam a ação, as cenas de conjunto que não passam de conversação, encantadora, é verdade, mas um pouco supérflua. A ação da peça, mais cerrada, ganhará em interesse e o caro confrade terá o grande sucesso que lhe deseja o seu devorado – Paul Gavault”.

Quando morreu, Medeiros e Albuquerque escreveram sobre ele uma página brilhante, que está no livro “Homens, coisas e Academia” – e o fez por ter sido ele um dos autores que a ilustre companhia primeiro premiou, nos seus concursos de teatro. O conferencista revelou-nos coisas interessantes sobre a vida de Liszt e de Grieg, sobre o teatro de Maeterlinck etc. Foi com um retrato de Roberto Gomes que Oswaldo Teixeira tirou o prêmio de Viagem à Europa. Esse retrato está na pinacoteca da Escola de Belas Artes, hoje chamada de Museu e dirigida pelo próprio Sr. Oswaldo Teixeira. Mas lá está anonimamente, sob a simples designação de “O Homem da Rosa”, - pois ele tinha predileção especial pelas rosas, trazendo sempre uma à lapela, - esse homem, que teve uma vida mental das mais intensas e das mais frutuosas, está quase esquecido no meio teatral e no meio literário. Será que ao menos se lembram dele, senão como escritor, ao menos como amigo dos cães, na Sociedade Protetora dos Animais e no Brasil Kennel Club?

R. Magalhães Junior (página 3)

Revista *A ilustração brasileira* nº 135

1 de Janeiro de 1915, p.7.

## Os camondongos

Meia noite.

Encolhida no velho leito virginal, D. Cotinha sonha, e o seu sonho a deslumbra. Remoçada de vinte annos, está ella, de branco, na igreja da Gloria. Vibra em surdina uma música mysteriosa e longinqua. Ao braço de um jovem e esbelto rapaz, ella aproxima-se, trêmula, do altar. Scintilla a nave, o orgão troveja. É a ventura sonhada que desabrocha enfim... Crr... crr... As luzes mergulham nas trévas, desfaz-se a igreja em indecisa nevoa, e D. Cotinha acorda bruscamente, no quarto escuro e solitário. Assusta-se e sobe-lhe à garganta um gemido de soccorro. Offegante, ousando apenas respirar, escuta... Crr... crr... O mesmo rangido, mais distincto, e ella solta um suspiro de allivio: "São os camondongos", rosna ella comsigo. E succedendo a raiva ao terror: "Ainda! Não me deixarão em paz estes animaes do diabo?" D. Cotinha pronunciou por descuido o nome do Espírito Maligno. Precipitadamente ella se benze, murmura um Padre de Nosso e uma Ave Maria e, após um último suspiro pelo bello sonho desfeito, adormece com a consciência calma e a alma pura.

\*\*\*

Eram duas irmãs, duas pacatas solteironas, Cotinha e Lolota, que viviam desde a infância agarradas uma à outra. Questionavam o dia inteiro a respeito de tudo, e não podiam, entretanto, separar-se. Ganhavam parcamente a vida naquelle subúrbio tristonho e poeirento. Cosiam da manhã à noite, sentadas a cada canto da janella, e deitando, a horas fixas, um olhar distrahido para a rua, afim de avistar, nos mesmos momentos, os mesmos vultos, reproduzindo os mesmos gestos: D. Adelaide, a vizinha, sahindo de casa, com o cabaz das compras; às oito e três quartos, o major Trindade (da Guarda Nacional), a caminho da estação, que as cumprimentava gravemente, ao passar; às duas horas, a sahida tumultuosa da escola, numa garrula azafama de creanças, e quando as duas irmãs contemplavam todos aquelles rostos frescos e juvenis, uma vaga tristeza se lhes infundia na alma. A vida lhes corria monótona e socegada. Pertenciam ao grupo immenso das creaturas que não têm amigos nem inimigos, e que nascem, vivem e morrem, sem deixar nesta terra vestígios da sua passagem.

Às sete horas da manhã seguinte, Cotinha sahiu a porta do quarto. Lolota já estava no posto de trabalho, cortando, medindo e alinhavando as fazendas que os seus dedos iam transformar em vistosas roupagens. Sentando-se ao lado d'ella, Cotinha dispôz-se a narrar as suas provações nocturnas; enumerou com energia e minuciosidade os sustos e os soffrimentos por que passára; ampliando o quadro, pintou com vehemencia os terrores da sua vida

amargurada pelos criminosos roedores e concluiu expondo a necessidade inadiável de comprar, sem demora, uma ratoeira.

"Está bom. Veremos", respondeu Lolota, calculando o deficit que ia provocar no minúsculo orçamento familiar a compra do instrumento mortal. E continuaram a coser, alinhando os pontos, que se seguiam, alvos, meudos e regulares, como os dias monótonos da sua morna existência

Houve, entretanto, naquella manhã algum desconcerto no trabalho habitual. Talvez não se notasse nos pontos a perfeita regularidade de sempre. A escrupulosa atenção das duas irmãs desviava a cada instante. Era um camondongo que se atrevia a abandonar o seu esconderijo. Ellas espiavam a cabecinha, de olhos luzidios, que brilhavam na sombra de um móvel. Os animaesinhos espreitavam, hesitavam, e, creando animo, de repente atravessavam a sala com a rapidez de um raio. Desappareciam, às vezes, sob as próprias saias das solteironas, que se erguiam com gritinhos e se sacudiam nervosamente, enquanto os camondongos continuavam a dar pela casa suas vertiginosas correrias.

Após um mês de cálculos e hesitações, Lolota resolveu-se, enfim, a comprar a ratoeira pedida. Foi à cidade - o que representava um grande acontecimento-, entrou em várias lojas, examinou, discutiu, regateou, e levou enfim, triumphalmente, o objecto cobiçado. Prepararam a armadilha e durante duas semanas a tranquilla casa suburbana presenciou a mais terrivel das mortandades. As victimas, sem desconfiança, cahiam todas no laço astucioso. Lolota e Cotinha interessavam-se pela hecatombe. Seguiam, com ânsia nos olhos, a estratégia dos seus pequeninos inimigos, e quando ouviam o estalar secco da mola ressoar na casa silenciosa, um pallido sorriso illuminava-lhes os rostos magros. Foram quinze dias deliciosos, cheios de surpresas, desejos, emoções imprevistas, que as duas irmãs não tinham ainda experimentado.

Repentinamente, cessou tudo. A ratoeira appareceu vazia. Transportaram-na debalde para todos os cantos da casa. Foi um trabalho inútil. Desistiram então, e trancaram-na no armário para a primeira occasião. Mas não foi preciso utilizá-la. Os camondongos tinham mesmo desaparecido

Felizes, a alma leve, continuaram a trabalhar.

Oh! como são fastidiosas as longas tardes de verão, quando só se ouve o badalar taciturno de velho relógio de parede e que se vêem, como perspectiva única, os pontos estender-se ao infinito, como columnas cerradas de meudas formigas! Como são tristes as longas tardes somnolentas quando, ao passo que os dedos trabalham machinalmente, o espírito vagueia pelo passado morto, sem encontrar uma lembrança meiga, que evoque uma terna saudade, que amolleça a alma, e em que esse tempo longínquo se nos afigura um grande muro branco e liso,

sem uma saliência onde os olhos descansem, sem uma flor que lhe encubra a nudez! Oh! chorar sobre venturas mortas!...

Essa tristeza imprecisa, esse vago desejo de lagrimas nunca tinham, como então, pungido as duas irmãs. A tristeza de viver pesava-lhes aos hombros cada vez com mais força. E porque, Santo Deus? Mudança alguma havia na sua monótona existência. Era sempre a mesma, singela, calma, sem sabor. Uma ideia louca atravessou a mente de Lolota: Os camondongos? Ella sorriu da sua infantilidade. Aquelles animaes que tanto a incommodavam! Graças a Deus, e á ratoeira, estava livre d'aquella praga!... Que ideia ridícula!... Porém, a mesma idéia ridícula voltou no dia seguinte. Lolota repeliu-a com energia, mas notou que pouco a pouco ella se lhe infiltrava no espírito e começava a obcecá-la. Enxotou-a então de novo, cerrou os dentes e a alma, e as duas irmãs continuaram a viver ao lado uma da outra - lamentavelmente.

\*\*\*

Um dia, Lolita acordou mais cedo que de costume. Ligeira, vestiu-se e dirigiu-se de mansinho para a sala de jantar, um pouco trêmula, como se estivesse commettendo algum acto prohibido. (Tirou furtivamente do guarda-comida um pedaço de queijo e abriu devagar a porta da sala onde trabalhavam. Não pode conter um grito de espanto. Deante d'ella, Cotinha, de joelhos, procurava occultar debaixo de um armário migalhas do jantar da véspera. A surpresa petrificou-as. Fitaram-se, envergonhadas, corando em seguida: "Que fazes por aqui?" - "E tu?..." A ambas occorrera a mesma ideia: Attrahir os camondongos.

E, naquella manhã, enquanto assentavam as costuras, trocaram pela primeira vez as suas tristes confidências, alliviando, num grande desabafo, os seus pobres corações, tanto tempo calados: Sim, eram na verdade os camondongos que lhes faziam falta, eram elles que animavam a velha casa tristonha e tinham alegrado, com um pouco de imprevisto, a sua miserável vida quotidiana. Era graças a elles que os dias lhes pareciam menos longos e fastidiosos. O dano não era tão grande assim, e se os pontos eram menos regulares, pouco importa! É preciso distrahir-se também. Quando elles voltassem - porque voltariam, com certeza - não mais haviam de afugentá-los. E recordavam histórias antigas, histórias de prisioneiros abandonados pelo mundo inteiro, e cujo último companheiro foi a algum pobre animal desprezado. Quem sabe se não conseguiram até amansar um d'elles?

E as duas irmãs tão entretidas estavam conversando, que nem corresponderam ao cumprimento quotidiano do major na honesto Trindade. Passaram o dia relembrando as proezas dos camondongos e formando planos para o futuro. Espalharam comida pela casa inteira. Mas os camondongos não appareciam. Desconfiavam agora. Sem desanimar, continuaram ellas a preparar os petiscos. A qualquer ruído inesperado erguiam a cabeça: "Creio que d'esta vez..."

sussurrava Lolota. "Parece-me que vi alguma coisa passar", respondia Cotinha. E espreitavam em silêncio. Nada, porém, apparecia.

No fim de dous mezes, não puderam mais illudir-se e tiveram de resignar-se. Os camondongos tinham fugido para sempre.

Quando toda esperança estava perdida definitivamente, isto é, muito tempo depois, - porque mesmo quando já não esperamos, a esperança ainda nos não abandona. - Lolota, ao dobrar, uma noite, as costuras espalhadas sobre a mesa, murmurou com desanimo: "Oh! agora é inútil. Elles não voltarão." "Nunca, suspirou Cotinha, em voz surda, nunca." E contemplaram-se tristemente, com lágrimas nos olhos...

Roberto Gomes (página 7)

***Revista O imparcial***  
***19 de Fevereiro de 1916, p. 9***

### **A cidade que morre**

Com as suas ruas, taciturnas e as suas casas sombrias, Ouro Preto não vem precisamente a ser uma cidade alegre. Mas a alegria é um estado contra a natureza, que offende ao mesmo tempo os homens e os Deuses. A ousadia do riso só se justifica por uma extrema juventude ou uma estranha inconsequência. Nenhum desses predicados pôde convir a antiga capital de Minas. A data remota da sua fundação torna-a sobremodo respeitável, e os graves factos que ella testemunhou no decorrer dos séculos imprimiram à sua physionomia um character de severidade que não mais a abandonou.

É certo que ao chegarmos junto à estação, um jardim moderno e virente nos recebeu com o seu fresco sorriso perfumado. Mas é o sorriso de cortesia com que se acolhem todos os hóspedes. Ao centro de um gramado, uma estátua de pedra symboliza a Justiça. Na dextra, a ella empunha a espada ameaçadora; a outra mão sustenta a clássica balança. Os pratos, porém, já desapareceram, e é apenas um fiel que ella ergue num gesto cheio de nobreza. É a representação mais exacta da justiça que até hoje encontrei.

Desde os primeiros passos pelas ruas de Ouro Preto, o seu verdadeiro character se nos depara e cada vez mais se accentua. Ao pé da ladeira íngreme que conduz à cidade alta, uma velha cruz com uma caveira esculpida em cima um vasto banco de pedra. As lajes do assento já estão gastas por todos aquelles que o têm vindo, á sombra do symbolo soffredor, meditar sobre a morte ou sonhar com o amor. À medida que se sobe, vae se desnudando a alma da cidade. Velhos chafarizes donde a água mais não correm, mysteriosas janellas de rotula, por

onde se espiam as ruas tortuosas, ladeiras estreitas, alcatifadas de relva, forradas de plantas silvestres que por toda parte brotam e pululam, como se a natureza tentasse hoje reconquistar o terreno que os homens de outrora, sedentos de ouro, lhe arrancaram á viva força. Com as suas viellas desertas, os seus vetustos Passos e os seus tristes jardins descendo, abandono, pelos morros, Ouro Preto é uma das cidades mais sentidas que conheço, e onde um espírito contemplativo pode mais voluptuosamente, se inebriar de silêncio e solidão.

Sobre o fundo abrupto das montanhas recortadas, socadas, rasgadas, destaca-se um amontoado pittoresco de velhas casas cambaleantes, ternamente encostadas umas às outras, com os seus tectos irregulares a se cavalgar, e cujas muralhas inclinadas parecem prestes a escorregar pelas vertentes das collinas. Dir-se-ia que os primeiros habitantes, apavorados deante do grande mysterio, perdidos entre um céu e uma terra igualmente desconhecidos, trataram de pressurosamente aproximar-se, para disfarçar o mais possível o seu isolamento e a sua fraqueza. E como, mau grado esses esforços, ainda o terror lhes opprimisse a alma, cercaram-se logo, de egrejas, atiraram uma capella ao cimo de cada oiteiro. Ali estão ellas, pousadas como grandes pássaros serenos, invocando Deus e protegendo os homens. Não mudaram desde que o Aleijadinho lhes enfeitou os portaes. Permanecem immutaveis, com as suas imagens de madeira esculpida e os seus anjos bochechudos, como se para ellas não existisse o tempo. Talvez seja por isso que a igreja de São José ostenta sobre o portal um relógio pintado, o cujos ponteiros fixos indicam uma hora que nunca varia. Quiz sem dúvida significar o pintor ignorado que o tempo é uma abstracção e que os minutos humanos nada valem perto da eternidade: É um symbolo ingênuo, tão ingênuo como o São Roque da igreja de Santa Ephigenia, que ergue a túnica até o ventre para mostrar-nos a ferida que lhe fez um dia um vão mal-intencionado.

Achava-me, uma tarde, no terraço fronteiro à igreja de São Francisco. Dominava-se a cidade, cujas casinhas multicores iam se superpondo até morrer aos pés da igreja do Carmo. Os morros salpicavam-se de pontos luminosos. Luzes electricas. Mas as lâmpadas são miúdas, e o anachronismo discreto. As janellas acendiam-se uma a uma. Ouviam-se as campainhas tilintantes dos meigos burros resignados, que passavam, carregados de lenha candeia. Muito ao longe, alva e minúscula, avistava-se a capella do Cruzeiro, perdida no cume da montanha. Nuvens leves envolviam-na num vapor transparente, e uma espessa faixa de sombra separava-a da casa mais próxima, a casa onde Tiradentes e seus amigos se reuniam para conspirar. A capellinha branca parecia realmente isolada, - só com Deus. O ar estava todo impregnado do passado. Era a hora própria para la o sonho, para evocar as ternas coisas de mortas que jazem esquecidas na poeira da memória. Na ladeira pedregosa que vae ter à cidade, meninos descalços jogavam no crepúsculo uma vaga partida de football. Um delles murmurava com desalento:



"Nunca me animarei a dar aqui um "shot"!". Essa falta de animação era devida; quero crê-lo, ao receio de ferir o pé nas pedras angulosas da ladeira. Mas talvez aquella creança também sentisse inconscientemente quão pouco se harmonizaria a áspera rudez do gesto evocado com a triste serenidade do ambiente.

O passado cerea a cidade, envolve-a, embala-a, oprime-a com o seu encanto nostálgico. Perto da Ponte dos Contos, dominando verduras e jardins solitários, a casa onde morreu Claudio Manoel da Costa. Transformaram-na em Correio. Mas a escada e a porta soturna continuam a evocar o drama. Mais adiante, a Collectoria, pintada de verde, d'onde se avista, a distância, um convento de Franciscano. Eram respectivamente as casas de poeta Gonzaga e da formosa Marlia. Não me inspiram essas duas figuras agerrada ternura d'alma. Marília amou Gonzaga até o exílio - exclusive. Quando o poeta lhe pediu que o seguisse no desterro, ella recusou. Era uma moça de família, e ella bem sabia que as moças de família não seguem os poetas no desterro. Quatro annos depois, casou-se o fraco Dirceu. Esqueceram-se. Eram duas almas medíocres, indignas do seu trágico destino. Mas amaram e sofreram. E quanto basta para que uma eterna aureola lhes cinja a fronte e continuem elles a viver na memória dos homens. Verdade é que um transeunte, inquirido sobre onde se achava a casa de Gonzaga, me respondeu com singeleza:

"Não conheço esse senhor". Aquelle transeunte constituía evidentemente uma excepção, e sempre que se pronunciar o nome de Gonzaga, evocaremos Dirceu bordando de fios de ouro o brocado nupcial, a suspirar:

(\*) "Pensas-em-mim talvez!

Em ti somente eu penso,  
Dona desta minh'alma e deste amor  
imenso]."

Na praça ao lado, ergue-se a estátua de Tiradentes. Mas homenagem muito mais tocante prestada ao herói pela inscrição gravada nos parapeitos das janellas de uma casa vizinha: "Para eterna memória do benefício immortal teu nome fica gravado neste metal". A intenção é digna. A gravação solida. Mas o ferro não é eterno.

Oito badaladas vibraram gravemente no ar nocturno. O céu inteiro palpitava com uma immensa estrella. A cidade encolhia-se e as casas pareciam inclinar-se uma para outra, a fim de passar a noite num mais doce aconchego. Amontoavam-se os morros em torno como grandes manchas escuras. Um frade deslisava pela rua deserta. Duas beatas seguiam-no a custo, como

sombrinhas saltitantes. O perfume forte de um jasmineiro, cujos galhos desciam até o chão, enchia a noite de languidez. Nas janellas, vultos reclinados debruçavam-se silenciosamente. Quando se entreabria uma porta, avistava-se, pobremente iluminado, um corredor estreito que se ia perdendo na penumbra. Quase todas as casas tinham as fachadas apagadas e mudas. Nem uma luz. Um silencio de morte. Mas, ao passar por ellas, ouvia-se, lá dentro, um flébil cochicho, um sussurro abafado. Peitos arfavam atrás das portas cerradas. Talvez outra Marília a espera de novo Dirceu, prestes a repetir-lhe as eternas palavras. Ignoro se em Ouro Preto muito se ama. Mas deve-se amar, ou, pelo menos, fazer os gestos do amor, com muita melancolia.

Aos estudantes é que a cidade deve único movimento que ainda tem hoje. Moram elles em repúblicas, cujas denominações variam, de accordo com o gênio mais ou menos estudioso ou prazenteiro. dos seus membros. A república Lagrange e a dos Cinco Diabos, ambas no caminho das Lages, parecem-me ser as mais características. Quer se reúnam em turbulentas palestras no Restaurant de Gallo de Herminio Fontana, quer percorram num irrequieto vaivém a estreita rua de São José, ou celebrem as noites enluzadas com as suas serenatas de plangentes violões, são os estudantes que emprestam à cidade do passado um pallido reflexo de vida e luz. Com a sua chamma juvenil, a chamma de um facho que vae sem se apagar, correndo de mão em mão, as gerações de estudantes passam e sucedem-se inexoravelmente. aquecendo com os mesmos cantos as noites frias de junho, e illuminando com a mesma ephemera alegria a obscura tristeza das ruas solitárias. Mas tudo o que essa alegria tem forçosamente de fugaz e incompleto serve apenas para tornar mais ardente a melancolia velha cidade morta.

Em que pensará ella com as suas pobres casas resignadas e silenciosas? Nas festas de antanho? Nos risos, nos chocalhos, nas pompas que a enfeitavam outrora? Será daquella funda saudade que lhe vem esse aspecto dolente que tanto nos comove? Fácil, de certo, lhe seria arrancar-se ao torpor em que dia a dia se afunda. Não. Tantas coisas ella já presenciou que lhe não sobra curiosidade. Conhece todos os gestos, sabe todas as palavras com que as creaturas vão, de século em século, tentando illudir a vida a esquecer a morte. Mais que qualquer outra, ella pôde meditar as amargas palavras do Ecclesiastes sobre a vaidade das coisas terrestres. Envolveu-se então, no seu manto de silencio. Cada vez mais se encerrou no seu doce passado embalador. Ella morre hoje porque quer morrer, porque aspira a morte a morte das coisas que já viveram muito e que desistem um dia, com um sorriso lasso, porque sentem que já estão fartas, e que não vale mais a pena...

(\*) Goulart de Andrade: Os Inconfidentes. (página 9)

*BOLETIM SBAT – setembro de 1947, p.25.*

*NÚMERO 239 - ANO XXVII - No AVULSO*

### **Roberto Gomes Conferencista**

Pelléas e Mélisande

*Admirável palestra feita por ROBERTO GOMES no Teatro Municipal, quando foi representada pela primeira vez no Brasil a celebre peça de Maurice Maeterlinck.*

Roberto Gomes, o dramaturgo de “Berenice”, “Canto sem palavras” e “Ao declinar do dia”, duas vezes premiado pela Academia Brasileira de Letras, era, também, um admirável conferencista. Quando, pela primeira vez, foi representada no Municipal, por uma companhia francesa, a peça de Maurice Maeterlinck, “Pélleas et Mélisande”, coube-lhe fazer a apresentação da nova obra, em agosto de 1918, na interessante conferência que se segue, recolhida dos jornais da época pelo escritor R. Magalhães Junior, que ocupa, no Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a cadeira que tem Roberto Gomes como patrono, e a quem devemos uma preciosa colaboração para a confecção deste número de “Boletim” em homenagem ao inesquecível teatrólogo. Por essa conferência, brilhante, concisa e revelando um conhecedor profundo do teatro moderno, pode-se bem avaliar o talento e a cultura de Roberto Gomes, bem como o seu valor de crítico profissional, que também foi no jornal “A Notícia”.

“Pélleas Et Mélisande” é uma história muito simples: a história de duas criaturinhas, de duas pobres criaturinhas.

Quando me foi transmitido o amistoso convite para comentar ligeiramente o drama de Maeterlinck, confesso que experimentei certo receio. Para o público, desejoso de ouvir uma peça nova, o conferencista será sempre uma espécie de intruso, “o homem que atrasa a hora do espetáculo”. Achava outrossim, desnecessário discorrer sobre belezas que íeis, logo após, diretamente apreciar. Julguei, pois imprudente e inútil o papel de conferencista, e por isso aceitei-o. Justifiquei assim as palavras do mestre quando afirma que os homens costumam “pensar de modo razoável e agir de modo absurdo”. Devo, porém, declarar-vos, como atenuante, que amo profundamente Maeterlinck. Se aceitei o perigoso convite foi porque não soube resistir à tentação de evocar durante alguns minutos um gênio que tanto admiro. O amor sempre nos leva a cometer absurdos. Espero, pois que vós todos – que sem dúvida amais –

desculpeis a minha imprudência. Procurarei, aliás, retardar o menos possível a hora do espetáculo.

Maeterlinck ainda era de todo desconhecido quando, um dia, os leitores do *Fígaro* leram com estupefação um artigo Octave Mirbeau revelando aos parisienses atônitos o aparecimento de um no Skakespeare.

Tratava-se da primeira peça do escrito belga: “*La Princesse Maleine*”. Pouco depois. A 22 de maio de 1893, era representado esse “*Pélleas el Mélisande*”, cuja fama encheu mais tarde o mundo, e que pertence como “*La Princesse Maleine*” à primeira maneira de Maeterlinck. É o teatro que o seu autor batizou “teatro estático”, donde a ação se acha totalmente excluída e que, renunciando pintar os sentimentos superficiais da alma, procura chegar até a nossa vida inconsciente e trata antes de sugerir do que descrever.

As opiniões foram como é natural, as mais desencontradas. Há sempre quem aplauda todas as novidades, quaisquer que sejam, por sistema, e também há quem invariavelmente as repila por falta de compreensão, indolência intelectual ou respeitoso apego às normas estabelecidas.

Sarcey, cujo bom senso era proverbial – (mas, em arte nem sempre basta o bom senso) – desconheceu a obra de Maeterlinck. Julgou-a insignificante e pueril. Outros a proclamaram genial. Os polemistas não chegaram naturalmente a acordo. Parece, porém, hoje, que a razão estava com os últimos.

O assunto de “*Pélleas*” pode ser narrado em poucas palavras: o Príncipe Golaud, caçando numa floresta, encontra a chorar, perto de uma fonte, a Princesa Mélisande. É quase uma criança ainda. Veio de muito longe e perdeu-se. Nada mais saberemos a seu respeito.

Golaud é viúvo e pai de um menino, o pequeno Yniold. Apesar dos seus belos cabelos grisalhos e da sua sisudez, ele deixa se seduzir pela graça pensativa e misteriosa de Mélisande. Rompe a união projetada com a Princesa de um país vizinho e desposa a desconhecida misteriosa que lhe veio transtornar a vida. Leva-a em seguida para o Castelo onde vivem seu avô, o velho Rei Arkel, e sua mãe e Rainha Genoveva. Arkel é um dos tipos prediletos de Maeterlinck. Fê-lo viver, com nomes diversos, em quase todas as suas peças, desde “*Pélleas*” até “*Monna Vanna*” e “*Joyzelle*”. Simboliza o ancião, grave e meditativo que, prestes a deixar este mundo, contempla as coisas da terra com uma serenidade indulgente e desiludida: “Sou muito velho, diz ele, e ainda não consegui ver em mim um instante. Como queres que eu julgue o que outros fizeram?” e acrescenta estas palavras que poderiam servir de epígrafe ao drama: “Se eu fosse Deus, teria pena do coração dos homens.” É, pois, natural que ele não queira julgar

o inesperado casamento do filho e lhe abra os braços quando este se apresenta com sua nova esposa.

Mas, naquele castelo escuro e frio, cercado de densas florestas onde nunca penetram os raios de sol, Mélisande não se sente feliz. Uma angústia oprime-a e ela chora porque não vê o céu. Anseia pela doce luz do dia como todas as criaturas anseiam, desde que nascem, por um pouco de afeto. E há em todos nós tanto desejo de ternura! Mora também no castelo o irmão mais moço de Golud: Pélleas. Mélisande e ele quase não trocam palavra. Passam, como indiferente, ao lado um do outro. Entretanto, sem que o percebam, está brotando, surdamente em seus corações, uma paixão invencível, fatal, daquelas que o Cântico dos Cânticos proclama fortes como a morte e que parecem por demais violentas para frágeis corações humanos. Sentem ambos que um vago perigo indefinível os está ameaçando. Pélleas quer partir. O Rei Arkel, doente, pede-lhe que o não deixe, sendo, por uma cruel ironia do destino, aquele homem sábio e avisado que vai, com seu pedido, semear em torno de si o desastre e a morte.

Na convivência forçada que então se estabelece, as duas crianças, obedecendo ao destino inexorável, vão se chegando insensivelmente uma à outra, enquanto uma sombra imprecisa de desconfiança começa a enublar a alma de Golud. Nenhuma palavra foi ainda pronunciada, nem de ciúme nem de amor, mas a atmosfera tornou-se turva e pesada e já sibila o vento frio, precursor das procelas.

Uma vez, Golud, atravessando o parque, surpreende Pélleas a conversar com Mélisande. Ele, quase oculto na sombra das árvores, ela à janela do quarto, e os seus longos cabelos – os cabelos de Mélisande! – iluminando a noite, descem como pássaros de ouro, até os lábios do mancebo e acariciam-lhe o rosto; “Não brinquem assim na escuridão... Que crianças! Que crianças...!” murmura Golud nervosamente; e penetra com Pélleas nos subterrâneos do castelo onde paira sempre um cheiro mortal de decomposição. Chegam à beira de um fundo precipício. Pélleas inclina-se. Mais um passo e será precipitado no abismo sem fim... Golud aperta-lhe o braço. Mas, a lanterna que os alumia começa a tremer. Pélleas volta-se bruscamente para o irmão. Olham-se ambos sem falar. Nada houve, mas sentiu-se passar nas trevas o sopro gélido da morte.

A dúvida continua a crescer e torturar a alma de Golud. Uma noite, numa das cenas mais trágicas do drama, ele interroga o pequeno Yniold, fá-lo em seguida espreitar pela janela o que fazem naquele instante Pélleas e Mélisande. Estão ambos na penumbra do quarto, encostados à parede e contemplam silenciosamente a luz mortiça do candeeiro. Não falam nem se movem. Ela chora sem um gesto e sem cerrar os olhos. Está resolvida a partida de Pélleas. Ela pede-lhe uma derradeira entrevista no parque, perto da fonte. Encontram-se ali os dois, na

noite azul polvilhada de luar, e começa, então, aquela maravilhosa cena de amor que bastaria para imortalizar o nome de Maeterlinck. Quando Pélleas a beija bruscamente, dizendo-lhe: “Je t’aime”, e que ela lhe responde em voz baixa: “Je t’aime aussi”, parece que o céu se abre e que as estrelas começam a chover sobre eles. Ele balbucia palavras delirantes de adoração. Mas, o rostozinho de Mélisande permanece mudo e grava: “Si, si, je suis heureuse, mas jê suis triste”, responde ela a uma pergunta de Pélleas, que acrescenta: “On est triste souvent quand on s’aime” ... E, contemplando-a, extático, ele murmura estas palavras de tão triste e serena beleza, que se prolongam em nós, como ecos indefinidos: “Tu es si belle qu’on dirait que tu vas mourir!” E beijam-se perdidamente, neste segundo de felicidade que vale para eles uma existência inteira. E, com efeito, o que importa numa vida humana não é o número de anos que vivemos; são as horas de ventura que gozamos, são os minutos de lua que nos iluminaram. O resto não existe; o resto é sombra! E é por isso que, perdidos na grande noite indiferente, eles se abraçam com tão desesperado ardor que nem a sombra sinistra de Golaud, erguendo a sua espada, consegue afastá-los um do outro: “ Um beijo... um beijo... mais um beijo... Morrer juntos num beijo supremo, os olhos fitos nas estrelas palpitantes...” (Mas, quando Golaud surge, hirto e terrível, e fere mortalmente Pélleas, ela, a pobre menina frágil que muito presumira das suas forças, perde a coragem e foge silenciosamente por entre as árvores, enquanto Golaud a persegue, de espada em punho, sem uma palavra.

E no último ato assistimos à morte de Mélisande, Golaud, depois de feri-la levemente, tentou debalde matar-se. Os dois corpos sangrentos foram encontrados à porta do castelo. Agora ela está estendida no seu alvo leito. Ao seu lado, a criança a quem acaba de dar à luz, uma menina. Por entre soluços e lágrimas, Golaud, desesperado, arrasta-se aos pés da cama. Ele quer conhecer a verdade, antes que ela morra. “Amaste Pélleas?” – “Sim”, responde ela simplesmente, “amei Pélleas”. Mas, ele quer saber e sofrer até o fim. Qual era essa espécie de amor... Até que ponto chegaram a amar-se... E roga, e suplica de mãos postas... Mélisande já nem o ouve. E de repente, sem uma palavra, as criadas do castelo que se agrupavam no fundo do quarto, caem todas de joelhos, começam a rezar. “Elas têm razão”, diz o médico aproximando-se do leito. “Sim, Mélisande morreu.”

E quis o autor significar com esta cena que as almas simples têm, antes das outras, a presciência das coisas e a revelação dos grandes mistérios da vida. Arkel, apontando a criancinha, manda retirá-la do quarto. “Chegou a vez da pobre pequena”, murmura ele com tristeza.

Com efeito, a vida vai continuando impossível e indiferente. Chegou a vez de a criança crescer, viver e sofrer, ela também, as mesmas dores inúteis, antes de voltar ao Nada eterno donde saiu.

Eis, em resumo, a história de Pélleas e Mélisande, cuja arriscada representação constitui, sem dúvida, a maior tentativa de arte, o maior esforço para a Beleza até hoje realizados no Teatro Municipal. Como vistes, o assunto prestar-se-ia igualmente para uma tragédia clássica, um drama shakespeariano ou mesmo uma peça moderna. Em que consiste, pois, essa originalidade que tanto revoltou, a princípio, os espíritos acanhados? Antes de tudo, no simbolismo do autor. O drama é todo de símbolos, desde a primeira cena em que as criadas aflitas tentam lavar a entrada do castelo, sem, entretanto, consegui-lo, pois nada poderá apagar o sangue inocente que vai manchá-lo. “Derramai, derramai toda a água do dilúvio”, diz o porteiro, “nada conseguireis.” Símbolo esse bem claro e que é como a materialização das palavras de lady Macbeth: “Todos os perfumes da Arábia não perfumariam esta mãozinha!” Símbolos, os faróis longínquos cuja luz úmida guia os navios que vão arrostar a tempestade; simbólico, o anel nupcial que Mélisande deixa cair na água profunda “porque o atirou para o ar, muito alto, para o lado do sol”; e bem assim a rosa, que ao longe brilha docemente nestas trevas, como uma luz de esperança e felicidade na tristeza obscura da vida; simbólico, o rebanho de carneiros resignados, chorando como crianças perdidas, e que, encostados uns aos outros, seguem em atropelo para o matadouro, como se fossem homens, caminhando, pressurosos para a morte. É natural que todos esses símbolos, uns límpidos como cristal, outros velados de neblina, porém, sempre harmoniosos e expressivos, tivessem um tanto desnorteado os espectadores primitivos. Mas, em Pélleas não havia apenas símbolos para irritar os espíritos tardios e firmar a personalidade de Maeterlinck. Todo o teatro de Ibsen é simbólico; nos três atos de *La femme de Claude*, de Dumas, mergulhamos em pleno símbolo. Mas, Pélleas pela sua contextura, parecia lançado como um desafio a todas as regras teatrais até então aceitas.

Está bem entendido que, para o público se interessar por uma produção dramática, precisa, ante de tudo, conhecer a fundo as personagens da peça – para isso é que foram inventados os confidentes – saber do seu passado, das suas ideias e dos seus caracteres. Elas devem agir, lutar – moral ou fisicamente – até provocar e satisfazer a nossa curiosidade. Em Pélleas observa-se exatamente o contrário. Ignoramos onde nasceram donde vêm em que época vivem e em que país. São fatos materiais que não preocupam o poeta. E, o que é mais grave, essas personagens não agem. São pobres bonequinhos, sofredores e resignados, cujos fios são puxados pelo Destino e que se submetem cegamente à fatalidade das coisas: “Vês”, diz Golaud e Ynoud, “vês o velho jardineiro que procura erguer esta árvore derrubada pelo vento no meio

da estrada? Ele não pode; a árvore é muito grande, a árvore é muito pesada. Ficaré onde caiu. Não há nada a fazer.”. E, com efeito, de que serve revoltar-se e lutar? Não há nada a fazer contra o Inevitável. Mas, essa figura simbólica, de uma significação tão geral, também vem a ser, por uma aparente contradição que me não incumbo de explicar, intensamente verdadeiras e profundamente humanas. E nisto é que reside o segredo da sua vitalidade, porque se o teatro é deveras uma transposição da vida, uma obra teatral só consegue viver e subsistir pela soma de verdade e humanidade que ela contém. Sim, Maeterlinck tem razão, e não foi sem motivo que ele apelidou três das suas peças: “Trois petits drames pour marionnettes”. Os homens não passam de pequenos fantoches, vãos e inconscientes, sombrinhas taciturnas que esboçam no crepúsculo alguns gestos vagos e monótonos até morrer, sofrendo, como nasceram, sofrendo, como viveram, sofrendo. Mas, essas dores que acabrunham a humanidade, esses pobres gestos do amor e da morte que repetem todas as criaturas, o poeta soube vê-los por um prisma estranho e novo, e traduzi-los com um sentimento pungente.

Diz, em certa ocasião, o velho Arkel: “Isso nos parece estranho porque nunca vemos senão avesso dos destinos... o avesso mesmo do nosso”. Estas palavras explicam em grande parte o teatro de Maeterlinck. Para ele, os homens assemelham-se àqueles tecelões que levam anos a fazer uma tapeçaria pelo avesso. Emaranham, dobram, cruzam os fios multicores que devem formar figuras coloridas e brilhantes, sem nunca vir, entretanto, a conhecer o resultado do seu esforço senão nos raros momentos em que se lhes descobre, num rápido lampejo, o outro lado, o óbelo lado luminoso do seu obscuro e exaustivo trabalho. São esses breves instantes que Maeterlinck nos procura desvendar, e realmente, a leitura do seu drama consegue, ao menos umas quatro ou cinco vezes, fazer passar em nós esse grande frêmito inesperado que só se sente diante das coisas eternas. O seu teatro, que Faguet comparou tão justamente com o teatro indiano de 19 séculos atrás, não se impõem bruscamente à nossa admiração nem tenta forçar por meios violentos e fáceis os aplausos do público. Seduz-nos pouco a pouco. Vai se insinuando em nós, embalando-nos e nos entorpecendo lentamente. “A alma humana é silenciosa”, diz Arkel. E ele está de acordo com a estética de Maeterlinck, quando proclama, numa das suas obras que desde que exprimimos uma coisa, nós a diminuímos singularmente.

“Julgamos”, escreve ele, “ter mergulhado até o fundo dos abismos, quando voltamos à tona, a gota d’água que cintila na ponta dos nossos dedos pálidos já não se parece com o mar donde ela provém”. É, pois, natural que as personagens de Maeterlinck falem pouco. Mas, têm longos silêncios na penumbra, silêncios graves e solenes durante os quais, no dizer do poeta, se ouvem passar os anjos. E depois falam... Falam? Balbuciam antes, com misterioso espanto, algumas palavras trêmulas e singulares, dessas palavras inesperadas que, por vezes, surdem



como que involuntariamente do mais profundo de nós mesmos. Para essas personagens soturnas é que parece feita a definição de Píndaro: “O homem é o sonho de uma sombra”. Quando Pélleas declara que vai deixar o castelo, Mélisande, que até então se conservara calada, murmura timidamente: “Oh! Pourquoi partz-vous?” E bastam estas simples palavras, em aparências insignificantes, para despertar o nosso interesse e revelar-nos o drama íntimo – drama cinzento como um céu crepuscular, sereno e calmo, atrás do qual adivinhamos as dores sangrentas do sol que agoniza, torcendo-se e convulsando-se em ingentes esforços... Sei que se zombou pesadamente, outrora, dessa “maneira” de Maeterlinck. É tão fácil chacoatear as coisas mais nobres e insultar aquelas que trazem um pouco de beleza! Tendo ele declarado que os verdadeiros poetas são aqueles “cujas obras atingem quase ao silêncio”, lembrou-se um comentador de dar ao seu teatro o nome de “teatro do silêncio”. Apressaram-se logo alguns a concluir astuciosamente que o teatro de Maeterlinck encontraria a sua mais perfeita expressão na pantomima, porque nela é que se pode, na verdade, observar o mais absoluto silêncio. O argumento, mesmo como escárnio, é tão pueril, que só me refiro a ele, porque me ajuda a definir em que consiste a suprema originalidade desses dramas subjetivos e alucinados de Maeterlinck: “Sendo o teatro”, dizem eles, “uma produção mais ou menos fiel das relações humanas e não podendo estas se estabelecer e manter senão pelas conversas habituais e a troca diária de palavras, só a reprodução sintética daquelas conversas conseguira realizar cenicamente cenas e quadros da nossa vida cotidiana.” Este raciocínio especioso pode à primeira vista impressionar. Mas, refleti bem. Nós falamos, é verdade, mas, só falamos... só falamos... quando não temos nada que dizer. Falamos para disfarçar o gosto da existência, escapar à solidão que nos cerca e nos oprime. Sorrimos, sussurramos, tagarelamos... fazemos conferências. As palavras irrompem da nossa boca, fofas e leves como esses enxames de moscas brilhantes que atravessam o céu... nas tardes de verão... e falamos... do casamento da véspera, do espetáculo de hoje, do chá de amanhã; desvendamos por meio de palavras miúdas as nossas pequenas alegrias e as nossas pequenas tristezas... e os dias vão passando... Mas, a outra vida, a verdadeira? Tudo quanto se pensa, se sonha, sofre, sem que ninguém venha a sabê-lo, tudo quanto nasce e morre em nós, silenciosamente; os terrores imprecisos que por vezes nos assaltam; esse estado vago de angústia que precede as grandes paixões e que se acha tão bem sugerido na primeira parte de “Pélleas”; o que há de absurdo, de tragicamente absurdo e incompreensível na origem dessas paixões mortais que nos esmagam e nos fazem sofrer e chorar e morrer por causa da linha de uma boca ou da expressão de um olhar...

E indo mais além, descendo até os mais profundos arcanos da nossa vida subconsciente, que tanto preocupa Maeterlinck, e a que ele chama Vida Superior e Absoluta, o que há em nós

de inconsciente, de instintivo, de fatal. As coincidências enigmáticas (à hora precisa em que Mélisande perde seu anel, o cavalo de Golaud atira-se repentinamente de encontro a uma árvore e quase mata o seu cavaleiro), as comunicações de pensamentos, as presidências inexplicáveis, os pressentimentos misteriosos que, nos momentos de maior ventura, sopram em nós e nos regelam, enfim, toda a nossa vida inconsciente e vegetativa, que Maeterlinck evocou e sugeriu no seu drama, todas as forças obscuras que fervilham e borbulham nas trevas frementes da alma sem nunca subir à tona, eis o que não podemos materializar em palavras, e, entretanto, é essa a nossa verdadeira existência, e o que vive com mais ternura em nossa memória, é a muda recordação dos gestos que não foram feitos, das palavras que não foram ditas, de dois silêncios que se compreenderam!

Lembraí-vos! Lembrai-vos! A primeira grande ventura inesperada que atravessou a vossa vida! Era tão violenta, tão brusca, tão vibrante, que sufocáveis, cambaleáveis, não vos julgando a alma bastante forte para suportar aquela torrente de alegria que inundava! Não falaste... que palavras haviam de refletir o sol radiante que vos iluminava? Que palavras poderiam traduzir os hinos triunfais que retumbavam em vós? Não falaste, mas duas lágrimas intensas de ventura correram silenciosamente pelas vossas faces. E mais tarde, quando aquele sol, tão brilhante que vos parecia eterno, morreu – como morrem todos os sóis – e que vos encolhestes ante a primeira revelação da dor e da infinita miséria humana, não falaste tão pouco, nem gemestes. Não eram, de certo, miseráveis palavras humanas que poderiam evocar as trevas fúnebres que vos enlutavam das lágrimas que não choráveis mais dolorosas que as outras. E aqueles que vos cercam nada disseram para vosso consolo. Um amplexo profundo, um aperto de mão silencioso... Nada mais. Bem compreendiam eles que as palavras nada exprimem. Velhas moedas gastas e pesadas, só valem pelo momento em que as murmuramos, pelo tom com que as dizemos, pelos silêncios que elas encobrem.

Pois é deste silêncio ardente que se acha tecida a obra de Maeterlinck. Ele envolve-a, domina-a, oprime-a dolorosamente, até provocar essa sensação de estranho mistério e nostálgica melancolia que justifica bem as palavras de Jules Lamaitre: “Maeterlinck é o poeta apavorado e sutil do inconsciente”. A languida sugestão do seu drama não se pode explicar nem descrever. Sentimo-la ou não a sentimos. Mais uma vez as palavras seriam aqui perfeitamente inúteis. Prefiro, pois, interromper uma palestra que já vos deve parecer longa e deixar que o espetáculo comece. Ides assistir, em quadros rápidos e tristonhos, à vida efêmera e crepuscular de Pélleas e Mélisande. Vereis... é uma história muito simples... a história de duas criaturinhas, de duas pobres criaturinhas... como todos nós. (página 25)