

O Canto do teatro brasileiro 2: o texto teatral é um projeto em desenvolvimento que visa a criação de um texto teatral a partir de fragmentos da dramaturgia brasileira. Segue, por uma via mais complexa, a senda aberta por outro texto que escrevi e encenei em 2005, denominado *O canto do teatro brasileiro 1*, constituído por canções e fragmentos dos textos teatrais *Calabar* (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra; *Arena conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo; *Morte e vida severina* (1966), de João Cabral de Melo Neto; *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes; *Roda viva* (1969), e *Ópera do malandro* (1978), ambas de Chico Buarque.

O projeto atual atém-se ao texto, sem a preocupação com a música e as canções existentes no projeto anterior, buscando enfatizar o canto como lugar, morada deste teatro brasileiro revisto à luz de suas próprias peças. A delimitação temporal entre 1964 e 1980 foi determinante para a seleção dos textos, tomando como balizas os espetáculos analisados por Yan Michalski em *O palco amordaçado* (1979) e *O teatro sob pressão* (1985).

Pensar o processo criativo, ter ciência e descrever cada procedimento, cada combinação, nos coloca na encruzilhada de nossas decisões. É um cálculo que se configura no experimento e no ponto cego, às vezes incognoscível, onde se cruzam os fragmentos arrancados de suas obras. Esse cálculo é a tentativa de fazer o texto aprofundar-se como arte e o artista aprofundar-se como artista, como poeta, pois,

quanto mais a poesia se torna ciência, tanto mais também se torna arte. Se a poesia deve se tornar arte, se o artista deve ter profundo discernimento e ciência dos seus meios e fins, e dos obstáculos e objetos dela, o poeta tem de filosofar sobre sua arte. Se não deve ser meramente inventor e trabalhador, mas também conhecedor de seu ramo, e se deve poder entender seus concidadãos no reino da arte, também tem de se tornar filólogo (Schlegel, 1997, p. 93).

Os aforismos de Schlegel nos dão a medida precisa dessa consciência rigorosa da práxis artística e do valor do fragmento como “uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (Schlegel, 1997, p. 82): Nesse sentido, o lamento de Manguari, em *Rasga Coração*, é esse porco-espinho, um *leitmotiv* que atravessa a obra e pode criar outras obras: “Nena... Nena... quero descruzar minhas mãos... Nena, lembra... por que não descobrem a cura da artrite, ó senhor?” (Viana Filho, 1980, p. 50)

Na primeira fase da pesquisa foram estudados 30 dramaturgos e 51 textos. Dos 30 foram selecionado os dez mais em evidência e destes, sete autores e uma obra de cada.

Na segunda fase, a atual, os textos teatrais escolhidos estão sendo revistos como matéria prima de criação. Os estilhaços de textos e ações são seqüestrados como

poeira criativa, isolados, para posteriormente passarem pelo processo de reconfigurações textuais e semânticas.

Os textos definidos para a montagem da nova obra são: *Rasga coração* (1979), de Oduvaldo Vianna Filho; *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri; *Vereda da salvação* (1964), de Jorge Andrade; *O berço do herói* (1965), de Dias Gomes, *Fala baixo senão eu grito* (1969), de Leilah Assunção; *Flávia, cabeça, tronco e membros* (1970), de Millôr Fernandes e *Abajur Lilás* (1975), de Plínio Marcos<sup>1</sup>.

A liberdade de fazer combinações e choques, muitas vezes absurdos entre autores, estilos, linguagens, com textos de um período ditatorial da história brasileira, permite dialogar com o que há de relevante na tradição dramaturgica francamente intertextual, na trilha de Bertolt Brecht e Heiner Müller, sem, com isso, limitar-se à citação literária propriamente dita, mas a pontos de confluência e divergência de objetos-fragmentos reinventados. Nesse sentido, o procedimento criativo que estamos a fazer assemelha-se ao trabalho de Heiner Müller, na década de 1970, quando, para ele, “o fragmento provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado” (Röhl, 1997, p. 121). Esse procedimento com o fragmento tem no conceito benjaminiano de alegoria uma de suas moradas prediletas, pois

o alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. [...] O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resultado do contexto original dos fragmentos. [...] Também a esfera da recepção é considerada por Benjamin. A alegoria, que pela sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência (Bürger, 2008, p. 141-142).

O trabalho de produzir um texto com esses restos de história do nosso próprio teatro encontra equivalente no procedimento do encenador ao trabalhar para o texto ou com o texto. Como observa o autor de *Queimar a casa*,

um texto pode ser desmembrado e reorganizado, numa forma que esteja muito longe daquela de origem. Corresponde ao processo de decomposição, descontextualização e recomposição dos materiais da dramaturgia de um ator, ou à montagem de um diretor cinematográfico quando entrelaça e provoca a interação de duas sequências de imagens diferentes. É pura técnica de direção teatral, que implica um modo de identificar e entrelaçar – através das ações – as trilhas do pensamento (Barba, 2010, p. 181).

---

<sup>1</sup> As datas referem-se aos anos das primeiras montagens, o que não significa que todas conseguiram estrear. *Abajur Lilás*, por exemplo, foi proibida dias antes da estreia. Dez anos antes o mesmo ocorreu com *O berço do herói*.

Os fragmentos extirpados das peças podem ser: a) falas curtas isoladas; b) frases soltas; c) pequenos monólogos; d) nomes de personagens e de obras; e) uma didascália longa; f) uma cena muda; g) uma cena curta; h) uma canção; i) uma indicação cênica; j) um lugar cênico; l) uma ação. O tratamento dado a esse material selecionado obedece, até o presente momento do experimento, a: a) utilização *ipsis litteris* dos fragmentos; b) uso da paráfrase; c) duplicação de fala *ad libitum*; d) inversão de papéis e falas; e) cortes abruptos; f) preencher com fala a cena muda ou emudecer a cena falada.

O jogo com os fragmentos instaura-se de diversas maneiras. Pode-se seguir a instrução do texto (seu caráter didascálico) ou tomá-la como sugestão para a criação de outras ações. Pode-se, ainda, produzir brechas para a fantasia: modos de recriar as fabulações, quando estas existirem, ou reinventar as relações de poder:

O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama de “espaços livres para a fantasia”, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia (Röhl, 2003, p.34)

Um exemplo aleatório que vem sendo trabalhado na pesquisa é a cena sequestrada de *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção, na qual o Homem faz a mímica da funcionária Mariazinha enredada na ordem kafkiana do trabalho. No jogo imposto na cena o Homem representa uma provável Mariazinha no escritório e ao mesmo tempo joga com a Mariazinha que ele está a conhecer. Seu texto transita de jogador para personagem e desta para jogador, podendo ser reestruturada como pantomima, acenando para um famoso *lazzi* da *Commedia dell'arte*:

[...] (entra sonoplastia – mosca) (Zum... zum.. zum... zum...) (Tlec – tlec – tlec – tlec). Obrigada. Obrigada. O senhor já foi atendido? Um momentinho, por favor. Obrigada (espanta a mosca do ombro) (sonoplastia sempre). Pois não. Obrigada. Pois não. Obrigada. Pois não. Pois não. Pois não. Pois não. Pois não (espanta a mosca novamente). Pois não, pois não (zum zum zum zuuum zuuumm, zzzzuuummm). Esta mosca me incomoda (espanta de novo, irritado) (sonoplastia mosca e tlec tlec). Olha ela aí em cima do seu joelho! (Mariazinha espanta a mosca) (Assunção, 1977, p. 59).

Neste instante o homem que fazia Mariazinha traz a mosca do seu jogo imaginário para o jogo com a personagem Mariazinha em seu quarto. No interno da fala o discurso passa a ser didascálico, dá instrução, e pode migrar para o texto novo a ser urdido, cruzando com cenas hilariantes do personagem Lorde Bundinha de *Rasga coração* (Vianna Filho, 1980) ou outra personagem ou cena que passe pelo centro da encruzilhada que estamos propondo.

O texto, para além de suas proposições estéticas e de sua teatralidade embutida, conduz os que dele se acercarem a buscar por meio das notas, chamadas e demais indicações textuais explícitas e implícitas o lugar do teatro brasileiro do qual estamos

falando. Seguindo a rota didática estabelecida na escrita, ao modo empregado na exegética bíblica, os sujeitos em situações formativas podem contatar com os textos e autores do teatro brasileiro, localizar os fragmentos seqüestrados de seus contextos originais ou serem enviados pela remissão constante a outras obras e outros contextos históricos, estéticos, culturais, teatrais, enfim. Esse é, até o presente momento da construção do texto, o aspecto didático-pedagógico que pretendemos imprimir à obra, embora outros possam surgir com o decorrer do processo criativo, a exemplo da delicada liberdade de experimentar o diálogo da açougueira de *Flávia, cabeça, tronco e membros* com a didascália final de *Vereda da salvação*:

Doutor, há tantos anos lidamos diariamente com carne, sangue, ossos, miúdos, bofes, coração, miolos: carne de boi, de porco de vitela, toda carne. É difícil, depois de tanto tempo, a gente ter horror a qualquer carne. A nossa é quase igual (Mostra o braço apertando-lhe a carne. Subitamente, ouvem-se de todos os lados, tiros e gritos. Enquanto as vozes gritam de fora e aumenta a fuzilaria, os agregados continuam rodopiando, cantando e arrancando as roupas, que voam no ar, confundindo com seus braços erguidos para o alto, numa súplica alucinada.)

#### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Jorge. *Vereda da Salvação*. In: \_\_\_\_\_. *Marta a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ASSUNÇÃO, Leilah. *Fala baixo senão eu grito*. In: \_\_\_\_\_. *Da fala ao grito*. São Paulo: Símbolo, 1977.
- BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- FERNANDES, Millôr. *Flávia, cabeça, tronco e membros*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- GOMES, Dias. *O berço do herói*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro de Dias Gomes*, v. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- MARCOS, Plínio. *Abajur lilás*. São Paulo: Global, 1975.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. *Heiner Müller na Pós-modernidade*. In: KOUDELA, Ingrid (Org.) *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 33-41.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VIANA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.