



LIGNELLI, César. Mateus e Mateusa: mutações no Trailer-Teatro: Brasília: Universidade de Brasília. Universidade de Brasília; Professor Adjunto 1.

RESUMO

O projeto Mateus e Mateusa, referente à montagem do texto teatral homônimo de Qorpo Santo, foi idealizado pelo Coletivo Ala-ôca associado ao Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena UnB/CnpQ em 2012. Na montagem, um pequeno Trailer-Teatro abriga o espaço da cena, as coxias, a iluminação e a cenografia que inclui mobiliário específico, além de seis atores, adereços, instrumentos musicais e os aparatos tecnológicos que possibilitam a transmissão audiovisual simultânea da cena ao vivo em meios diversos. O público também é convidado a imergir de certa forma na ação podendo optar por quatro pontos de vista: de uma das três janelas ou da porta do trailer. O delineamento estético da montagem foi elaborado a partir de diálogos entre as peculiaridades do espaço, a obra de Qorpo Santo escrita em 1866 - repleta de mutações -, a pesquisa cinético-vocal desenvolvida e o desejo de se relacionar com o nosso tempo. O artigo aponta para os vestígios e ressonâncias de Mateus e Mateusa e sua relação com a constituição de sentidos hoje, vislumbrando o Trailer-Teatro como uma caixa de surpresas que invade e provoca a rua.

PALAVRAS-CHAVE: memória: texto: espaço: tecnologia: sentidos.

ABSTRACT

The project Mateus and Mateusa, referring to the homonym theatrical text by Qorpo Santo, was designed by Coletivo Ala-ôca associated with the Research Group Vocality and Scene UnB / CNPq in 2012. In the assembly, a small Trailer-Theater holds the scene space, the wings, lighting and set design, that includes specific furniture, as well as six actors, props, musical instruments and technological devices that enable the simultaneous audiovisual transmission of the live scene by diverse means. The public is also invited, in some way, to immerse in the action being able to choose four points of view: from one of the three windows or from the trailer's door. The assembly aesthetic design was developed from dialogs between the space peculiarities, Qorpo Santo's theatrical text written in 1866, the kinetic-voice research developed and the desire to relate to our time. The article points to the vestiges and echoes of Mateus and Mateusa and its mutations towards the constitution of sense today, seeing the Trailer-Theater as a surprises box that invades and provokes the street.

KEYWORDS: memory: text: space: technology: senses.

A experiência estética, título deste artigo, Mateus e Mateusa foi realizada a partir do texto homônimo do dramaturgo brasileiro Qorpo Santo (1829-1883) com um grupo de estudantes que hoje constitui o Coletivo Ala-ôca sob minha direção. Os participantes do Coletivo estão juntos desde 2010 em pesquisa com foco na produção vocal em cena. Esta proposta de Mateus e Mateusa foi

encenada dentro de um trailer que também se constitui, neste momento, como um espaço de pesquisa do Coletivo.

Este artigo tem como foco explicitar aspectos do autor, do texto e da interpretação dos atores associados a memória e algumas de suas mutações nesta versão de Mateus e Mateusa. Aspectos referentes a cenografia, a iluminação, figurinos e adereços, apesar de totalmente relacionados a produção de sentido na montagem não serão contemplados.

O interesse pelo autor aflorou por distintas perspectivas. Para apresentá-las partirei da referência:

O teatro de Qorpo Santo parte de um habitual ao teatro de costumes de sua época mas, por força do automatismo psíquico, da uma escrita automática que utiliza (ou que o utiliza...) sem cessar ultrapassa-o e dele se distancia completamente, fragmentando o fulcro inicial e transformando-se em algo completamente diferente, repleto de elementos que, mais tarde, se constituirão em componentes de um teatro dito "surrealista" (FRAGA 1988:23).

O automatismo psíquico como processo de escrita, exposto por Fraga, é justificado pela velocidade em que foi produzida sua obra dramática constituída por 17 peças escritas entre 31 de janeiro e 16 de maio de 1866, onde com exceção de 'Um credor da Fazenda Nacional', composta entre 26 e 27 de maio, todas foram produzidas em um único dia entre o período acima. No entanto, para além da discussão se Qorpo Santo teria sua obra enquadrada como teatro do absurdo (PIGNATARI 1971) - termo cunhado e desenvolvido por ESSLIN (1965) - ou no teatro surrealista (FRAGA 1988), algumas características de sua obra instigaram o grupo a se aproximar do autor. Entre elas estão o fato de apresentar características do teatro de costumes, mas ao mesmo tempo ser quase inclassificável, linear e fragmentado, quase clássico e subversivo, de conhecido e comum em nosso imaginário a estranho e praticamente anônimo, fechado, mas ao mesmo tempo fluido e por isso também tão próximo e distante de nossas lembranças e contemporaneidade.

A escolha específica do texto 'Mateus e Mateusa' também ocorreu por motivos diversos: uns mais pragmáticos, outros mais afetivos. Entre os mais afetivos encontram-se as características expostas acima sobre o autor reverberadas nessa obra, como por exemplo, na simplicidade do enredo que trata, em síntese, da manhã de uma família aparentemente comum, e, que no entanto, está repleta estranheza, desafios e aberturas de sentido que são oferecidas aos envolvidos.

Em exemplos concretos, o texto apresenta "abertura de sentido" que podem provocar a percepção da peça por parte da recepção.

Logo no início da Cena Primeira, Mateusa diz: "Agora eu tenho filhos que me não de vingar" (SANTO 2001:147). No entanto, pelas informações apresentadas no decorrer do texto, o casal possui três filhas e estas são muito afetivas com o Pai a ponto de até sugerirem relações incestuosas com ele. Por outro lado, talvez essa afetividade esteja associada a interesses materiais, uma vez que na Cena Segunda, Mateus oferece presentes as filhas (SANTO 2001:153-155). Ainda, Mateusa demonstra explicitamente ciúmes da relação de

Mateus com as filhas e com outras mulheres que vão visita-los, como no início da Cena Terceira: “Já sei que está repassado de prazer! Esteve com suas queridas filhinhas por mais de duas horas! E eu lá, sofrendo as maiores saudades!” (SANTO 2001:156).

Por fim na Cena Segunda, na letra da única canção da peça indicada por Qorpo Santo as filhas manifestam-se de forma múltipla em:

Nós somos três anjinhos; / E quatro éramos nós, / Que do céu descemos; / E o amor procuremos: / - Mataremos ao algoz / Destes dois nossos paizinhos! / Sempre fomos bem tratadas / Quer deste, quer daquela: / Não queremos que a maldade, / Para nossa felicidade, / Maltrate a ele ou a ela... / Mataremos tresloucadas! / Não somos só anjos Que assim pensamos; / Que assim praticamos; / Tãobém são os arcanjos! / De principados – exércitos / Temos também de virtudes! / De tronos! Não mudes, / Papai! Vivam as ordens! / - Para debelarmos facínoras! / - Para triunfarem direitos, / - As armas temos nos peitos! / - A força de milhões d’espíritos! (SANTO 2001:151-2).

Acredita-se que apenas com os trechos acima citados a plateia possa vir a surpreender-se com algumas das possibilidades de apreensão sobre as relações familiares abertas pelo texto. Que afetividade é esta? Incestuosa? Constituída por batalhas interpessoais pela atenção do pai? Repleta de interesses materiais? Uma disputa entre filhas e mãe? As filhas são religiosas e/ou amorais? Após a canção, abre-se até a possibilidade das filhas inclusive serem assassinas de um possível irmão e/ou algoz dos pais.

No sentido da expectativa de uma coerência temporal, o texto também surpreende. Em um determinado momento da Cena Segunda, a filha mais nova do casal, Silvestra, em discussão com Pedra, a primogênita, diz que “não conto mais de nove a dez anos de idade” (SANTO 2001:153). Está afirmação não seria de se estranhar se em outro momento do texto não fosse explicitado que o casal vive junto a mais de 50 anos e Mateus encontra-se com 80 anos. Em uma lógica temporal verossímil se estão casados a 50 anos e somarmos 13 anos, sugestão de idade mínima em que Mateusa pudesse ter filhos, ela teria tido Silvestra com pelo menos 53 anos de idade, e isso, no século XIX. Como o avanço da medicina, este feito é possível na contemporaneidade, ainda que não indicado. No entanto, a expectativa de vida da população no Brasil era em média de 34 anos em 1900. Ou seja, também fica em aberto para o público se a gravidez de Mateusa consiste em um ‘milagre’ ou se as filhas se passam por crianças sendo adultas em termos cronológicos.

Ainda no tocante a verossimilhança, agora no que diz respeito a sexualidade das personagens, na Cena Terceira, Mateus pergunta à sua esposa, o porquê desta não utilizar seu nome de batismo. Mateusa, em seguida responde: “Porque achei muito feio o nome Jônatas que me puseram; e então preferi o de Mateusa, que bem casa com o teu!” E Mateus logo retruca: “Sempre és mulher!” (SANTO 2001:156). Ou seja, além de não precisar sobre a idade cronológica e mental da mãe e das filhas, o autor lança uma abertura sobre a sexualidade de Mateusa. Surgem mais perguntas: Ela é mulher ou um homem travestido? Mãe biológica ou adotiva das filhas? E em que esses dados interferem nas relações? Toda a peça poderia fazer parte assim de uma grande brincadeira de faz-de-conta?

Apesar de restritos, os exemplos descritos acima ilustram alguns dos motivos pelos quais este texto instigou-nos a realizar esta experiência estética hoje. O texto se manteve nesta montagem praticamente na íntegra, onde foram cortadas somente palavras que determinavam estritamente o lugar geográfico específico onde ocorre a cena.

Os limites espaciais definidos pela estrutura do trailer-teatro, local da montagem, praticamente 6m² instigaram e desafiaram a direção, os intérpretes e as possibilidades de recepção. Foi requerida dos atores uma movimentação extremamente definida e precisa, uma vez que, com espaço reduzido e a proximidade do público, os gestos parecem super-ampliados. Os atores também são exigidos sonoramente tanto com relação à palavra falada e cantada - uma vez que o texto foi escrito no século XIX – quanto pelo contato com instrumentos musicais (escaleta, *cajón* e *snujs*).

No âmbito da produção de sentido, a encenação visa ampliar o espaço para sutilezas, reflexões e apreensões individuais já sugeridas pelo texto. Por outro lado, busca surpreender o público em diversas instâncias. Assim, um ponto de partida para a interpretação dos atores foi o estabelecimento de relações de jogo e prazer entre as personagens e destas com elas mesmas em momentos distintos da montagem. Ou seja, a última pergunta realizada acima - Toda a peça poderia fazer parte assim de uma grande brincadeira de faz-de-conta? - consistiu como um ponto de partida para o contato dos atores com as respectivas personagens, com o espaço e com o público.

Considerando também instâncias de liberdade, já propostas pelo texto, com relação a verossimilhança e a linearidade, foram propostas por mim, 'rupturas' na interpretação dos atores. É sensato enfatizar que podem ser consideradas rupturas, se descontextualizados à obra, mas também ações coerentes às características do autor e especificamente do texto.

Para exemplificar: Na Cena Primeira da montagem Mateus, apresenta um breve e vigoroso número de canto com *beatbox* e dança possuindo 80 anos e problemas de locomoção. Esta ação se dá após o relato à esposa de uma série de chagas adquiridas pelo mesmo no decorrer de seu casamento (SANTO 2001:147). Em outro momento da Cena Terceira onde ocorre uma tentativa de fuga de Mateusa (SANTO 2001:157), na montagem, Mateus se transforma em um animal indefinido, ágil e flexível a fim de capturá-la e assim, não permitir sua fuga. Logo após, ocorre uma luta entre o casal, indicada pelo autor (SANTO 2001:159), em que nesta proposta, os atores trocam golpes com sua movimentação e produção sonora em câmera lenta até ficarem deitados no chão do Trailer-Teatro.

Acredita-se que estas rupturas, podem permitir a plateia espaços de questionamento sobre o que está acontecendo na peça a partir da pluralidade de 'realidades' possíveis apresentadas nessa ficção. Assim, o público pode ser frequentemente surpreendido e dúvidas serem geradas quanto ao imaginário preconcebido da personagem até determinado momento do texto, visando entre outros, despertar, manter e potencializar a curiosidade da recepção.

Coadunando com o exposto acima, ocorrem também alguns elementos surpresa a partir de entradas e saídas das personagens de lugares inusitados do Trailer-Teatro. Por exemplo: Na montagem *Mateusa* 'sai de cena' quando se encontra na cozinha realizando a produção de sons referenciais ou a sonoplastia para a cena relacionada a afazeres domésticos durante toda a Cena Segunda (SANTO 2001:148-154). A personagem Barriôs entra em cena pelo banheiro onde também toca *cajón* e produz vocalmente sons em frequência baixa durante quase todo o experimento cênico; as filhas Pedra e Silvestra entram em cena pela cama inferior do beliche do Trailer-Teatro e Catarina pela superior durante a Cena Segunda e saem no início da Cena Terceira por aonde vieram (SANTO 2001:148-156).

Ainda com relação à interpretação dos atores, na interface com alguns recursos tecnológicos utilizados e na relação destes com a plateia, estes realizam 'à partes' indicados pelo autor e outros contatos com a plateia propostos na montagem. Estes contatos ocorrem em direções diversas, uma vez que o público tem a opção de fruir a cena localizando-se em frente a uma das três janelas do Trailer-Teatro, ou a partir das imagens capturadas por 4 câmeras e projetadas ao vivo em um telão, ou ainda circularem por estas possibilidades (janelas e telão). Dessa forma além, dos atores jogarem entre si e com o público que está localizado nas janelas, em momentos específicos os personagens têm como interlocutor direto as câmeras.

Resumidamente, entre os objetivos e contrapartidas visados pelo coletivo nessa experiência encontram-se em simultaneidade: encenar o texto de um dramaturgo brasileiro com as características de Qorpo Santo; propiciar ao público, que não necessariamente vai ao teatro, a possibilidade de entrar em contato com uma proposta aparentemente incomum de 'teatro de rua'; considerar na encenação recursos tecnológicos que perpassam a vida cotidiana na contemporaneidade; incitar a plateia a imergir em um espaço íntimo familiar mesmo encontrando-se em espaços públicos; apontar esteticamente aspectos subversivos do ideário brasileiro, no senso comum, relacionado à família, à moral, à religião e a relações amorosas passionais; e problematizar questões relacionadas ao público, ao privado, ao cotidiano e ao estético. Enfim, despertar dúvidas.

ESSLIN, Martin. *Absurd Drama*. Middlesex, Penguin Books, 1965.

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo Santo: surrealismo ou absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988.

PIIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SANTO, Qorpo, Eudinyr Fraga. *Teatro Completo*. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2001.