

TEATRO PARA PEQUENAS VIDAS: DRAMATURGIA BRASILEIRA NOS ANOS 1990¹

Maria Helena Werneck

Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO)

Três textos teatrais brasileiros escritos na segunda metade da década de 1990 apresentam soluções dramáticas diferenciadas ao encenar relatos de vidas. No gênero, que permite inúmeras variações de forma, predomina, no centro do palco, um sujeito falante esforçando-se para “analisar sua existência, com frequência em período de crise, testemunhando assim sobre uma situação social ou individual particular suscetível de envolver o maior número possível de pessoas”². A exposição da exemplaridade ou a configuração de um estudo de caso baseados em regime discursivo em que predomina a simulação do empreendimento autobiográfico ou do pleno uso da memória reveste-se de certa estranheza quando as histórias fincam suas raízes no solo plano da banalidade cotidiana, apostando no efeito de apagamento da personagem dramática inconfundível para que surja uma personagem que, de um lado espelhe o espectador, valorizado ao ver sua pequena vida alçada à categoria do espetacular e de outro faça sobressair a virtuosidade do ator, confortavelmente instado a doar singularidade e brilho a uma figura ficcional que não deixa rastros na memória da platéia uma vez encerrado o espetáculo. Quando se trata de encenar a vida de um personagem da história política brasileira, o apequenamento decorre de uma opção dramática mais sofisticada e de uma lógica de encenação em que o ator converte-se num narrador dividido entre narrar a vida de alguém já reconhecido historicamente e desincumbir-se de atuar como personagem teatral esvaziado pelo contraste com o foco central do relato.

A minha história é o centro de tudo

João Falcão³, autor de roteiros de televisão e teatro, compõe a peça *A Dona da História*, em 1998, e também a dirige. Em seguida, em 1999, escreve e dirige o monólogo *Uma noite na lua*. Na primeira, a narração predominante recebe uma camada do dramático convencional através do confronto de dois eus, resultantes do desdobramento da personagem principal - uma mulher de 50 anos e outra de 20. A primeira personagem detém a memória; a segunda é a mesma mulher na

¹ Versão preliminar deste texto foi preparada para apresentação no encontro 2000 da LASA (Latin American Studies Association), em Miami, Painel *Defacement/ Displacement: Subsuming and Consuming the Political in Latin American Theatre and Performance*, realizado em março de 2000 em Miami.

² RINGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 90.

³ O autor é pernambucano e estreou como autor de teatro em 1981, no Recife, com o musical *Muito pelo contrário*, com o qual recebeu o Prêmio Mambembe de Revelação do Ano. É redator de adaptações de crônicas, contos, romances e peças de teatro para a TV para programas especiais e mini-séries. Antes de *A Dona da História*, adaptou e dirigiu, em parceria com Guel Arraes, *O Burguês Ridículo*. Em 2000 adaptou para o cinema e para a televisão a peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. . Em parceria com Adriana Falcão, escreveu o texto teatral *A máquina* e o musical *Cambaio (2001)*, com canções de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo.

juventude, desejando ter uma história para contar – aquilo que a primeira já possui. Entre as duas desenrola-se uma espécie de jogo de adivinhação, ao longo do qual se superpõe o que foi vivido ao que poderia ter sido vivido. Entre as duas imagens femininas surge uma terceira personagem, Maria Helena – a amiga de juventude, que por ter se tornado atriz, tem uma história para contar, não só porque rompeu com o previsível destino do encontro com o homem de sua vida, o casamento, filhos, separação, novo casamento, mas também porque poderá ser a verdadeira dona das histórias. Não as que viveu, mas as que interpreta no palco.

O perigo de desvitalização e desteatralização, que corre o relato de vida quando desenvolvido linearmente sem apoio em conflitos de vontades, é contido pela extrema repetição das falas, tomadas como assertivas pela mulher de 50 anos e como indagação pela moça de 20 anos. A repetição, neste caso, não alcança o rendimento previsto, por exemplo, no teatro de Beckett em que a fala reiterada perfaz um esforço da memória que “se esgota para reconstituir os detalhes do passado, examina longamente os seus contornos, ruma repetidamente suas incertezas e cinge os lampejos de lucidez com uma solução previsível desde as primeiras falas: a morte.”⁴

Na peça de João Falcão a repetição está longe de antecipar a ameaça de morte. É um recurso de macrodimensionamento de muito pouca vida ou melhor de vida que, em sua breve extensão e nenhuma profundidade, parece desgastar-se ainda mais pela exaustão da reiteração das falas. É na repetição, no entanto, que ato de viver o mínimo parece querer preencher-se de otimismo, de alegria pela posse de si mesmo. Ironicamente, a dona da história não tem o que contar, porque nada do que se narra vem apresentado como extraordinário. Tampouco atinge a fronteira do íntimo. Nem teatro íntimo nem teatro intimista⁵. O interior, o espaço do dentro não se constitui porque não aspira a exteriorização, mas conforma um mundo regido pelo narcisismo exacerbado e ingênuo, plenamente comprometido em transformar o teatro num espaço discursivo eficaz, que eleva a crença do indivíduo em si mesmo, sucedâneo refinado dos textos de auto-ajuda. (“Tudo que existe no mundo existe pra minha história acontecer. As ruas, os lugares, por onde eu passo são apenas cenário da minha história. E os lugares por onde eu passo, são apenas cenários da minha história. E os lugares por onde eu ainda não passei não existem ainda, ou então existem, mas nada nesses lugares se movimentam, e em cada um desses lugares tudo está parado no tempo, em determinado momento do futuro à espera de que minha história chegue até eles. E os lugares onde eu nunca irei nunca existirão. E as pessoas que nunca passarem por minha vida nunca nascerão.// Porque todas as pessoas do mundo existem apenas para falar comigo, cruzar por mim, tocar a minha história pra frente. Todas as pessoas do mundo são apenas participações na minha história. Com intervenções maiores ou menores mas apenas participações.// (...) E toda a História do mundo, a idade média, a antiguidade, a pré-história é tudo uma invenção criada só pra me fazer acreditar que existia alguma coisa antes de mim. E o mundo começou no dia em que eu nasci. E todo mundo sempre soube de tudo isso mas nunca ninguém me deu nenhuma pista. Só que agora, **nesse exato momento da minha história**, eu descobri como tudo funciona. E agora? Agora que eu descobri tudo, como será que todo mundo vai olhar pra mim? Sim, porque ninguém

⁴ Ibidem, p. 90.

⁵ Ao estudar os teatros do íntimo, Sarrazac define o “íntimo como o que se localiza mais dentro e o mais essencial de um ser ou de uma coisa, em algum tipo de interior do interior. O íntimo é diferente do secreto no sentido de que não tem vocação para ser selado, mas, ao contrário, quer abrir-se para o exterior, ofertar-se ao olhar e à penetração de alguém.” O teatro íntimo, na concepção strindberguiana, seria o oposto do teatro intimista. “Este significa encerramento, fechamento, reclusão da ação dramática à esfera ou à barreira fantasmática da “vida privada”, enquanto aquele implica uma aspiração de exterior, tanto social quanto cósmica, pelo interior, pelo espaço do de dentro”. Comparando os dois termos à oposição proposta por Brecht entre naturalismo e realismo, Sarrazac caracteriza o teatro intimista como uma arte da “discrição”, diferente do teatro íntimo, uma arte da “indiscrição”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Paris: Actes Sud, 1989, p.67 e 68.

esperava por essa. Ninguém esperava que um dia eu ia descobrir que eu sou o mundo e o mundo inteiro é o resto. E que o resto do mundo gira, mas é só pro sol aparecer e iluminar o meu dia.”⁶

O vivido não precisa de referências nesta lógica em que o íntimo não se estabelece porque não se territorializa, não constitui áreas delimitadas e concentradas, nem necessita do testemunho do outro para existir. O passado e o futuro estão soltos no espaço para se encontrarem mais facilmente. A opção cênica - nenhuma indicação realista de espaço, atrizes que caminham sobre esteiras rolantes – reforça o propósito de desespacializar a ação da memória e concretizar o confronto e a fusão de tempos.

No fim da peça as personagens narram uma visita que fazem ao teatro em que a invejada amiga atriz está trabalhando. No espetáculo de vanguarda, a platéia faz papel de platéia para as atrizes que fazem papel de atrizes. Esta cena de platéia de resultados previsíveis na rubrica do texto deixa claro que o engano estava cifrado desde o início –o apequenamento das vidas se dá porque nada há a revelar através da dramaturgia a não ser o talento finamente cômico de duas belas e competentes atrizes.⁷

No monólogo *Uma noite na lua*⁸, o efeito de macrodimensionamento da mínima fábula tem solução mais audaciosamente simplificada do ponto de vista textual, compensada, no entanto, por encenação que tira partido da alta tecnologia cênica para tornar surpreendentemente suave o que seria a noite de um homem angustiado. O personagem, um escritor sem obras, enfrenta a solidão durante o período de uma noite. Recém-separado da mulher, decide escrever a peça de teatro que lhe permitirá adquirir uma nova identidade, a de autor de teatro, e apresentar-se para Berenice com uma face menos distraída de si, menos fracassada. A peça acaba por se construir com as lembranças do casamento e a projeção da expectativa de escrever um texto teatral que se deverá chamar “Um homem em cima de um palco pensando”. O ato de escrever a obra que dará um novo rumo à vida do personagem ocorre na simultaneidade de lembrar do passado recente e preencher o presente com o texto original. Estica-se o tempo para que a peça que o novo autor quer escrever e a peça que se desenrola no palco se situem na mesma temporalidade onde funciona a todo vapor “uma máquina de reciclar pensamentos que iam pro lixo”⁹. Pensamentos que doem muito pouco, palavras sem grande sofrimento, ou que alegam bastante, mas nada sabem do sentimento de euforia.

O personagem, sozinho em seu apartamento, está desdobrado no ator que está sozinho em cena tendo que dizer o seu monólogo. O palco torna-se, então, um novo mundo da lua, espaço de liberdade que supera o limite da casa. Neste espaço de liberação de pouca memória, o personagem¹⁰ é um esboço fácil de entender, permitindo ao ator uma performance que, além de tirar da reiteração exaustiva de poucas falas um campo de exibição de habilidades de interpretação, exige o domínio de uma nova capacidade: a atenção com os inúmeros recursos técnicos de luz e de som exibidos durante o monólogo¹¹. Mais do que o mundo da lua, o palco

⁶ FALCÃO, João. *A Dona da História*. Originais cedidos pelo autor, p. 21.

⁷ Marieta Severo e Andréa Beltrão.

⁸ Vencedor do Prêmio Shell e do Prêmio Sharp de 1998.

⁹ FALCÃO, João. *Uma noite na lua*. Originais cedidos pelo autor, p. 9.

¹⁰ Em crítica ao espetáculo, a crítica paulista Mariângela Alves de Lima comenta os riscos que corre o ator na dramaturgia sob encomenda (o caso das duas peças de João Falcão analisadas aqui). “Funciona, confirma atributos reconhecidos do autor e do intérprete, mas não sai da linha.” In: *O Estado de São Paulo*, 27 ago 1999.

¹¹ (...) projetores digitais fazem as sombras de Nanini se moverem independentes. Câmeras, no palco projetam a imagem do ator nas telas e colocam o público no palco. Três painéis se movem constantemente, em seus eixos. Seis técnicos controlam a parafernália. (...). In: O que Nanini está pensando. Folha Ilustrada. p. 1. *Folha de São Paulo*, 3 ago 1999. A produção de efeitos especiais envolve o seguinte equipamento: 175 jogos de luz e 80 de som, projeções de imagens gravadas em dvd e uma série de outros truques. Dois projetores portáteis de cristal líquido. “Em um dos momentos de maior angústia, o ator se debruça sobre uma câmera embutida no chão.

transforma-se, então, numa plataforma de alta tecnologias multimídia para a produção de efeitos especiais. E se o objetivo era mostrar o “desconhecido da mente”¹², o resultado ao final da encenação parece apontar para o contrário, a mente parece não ter mistérios que não possam ser representados por um admirável jogo de imagens, que não assustam nem surpreendem, mas deixam a platéia embevecidamente satisfeita com o espetáculo.

Vida e desperdício

Em janeiro de 1996, o diretor Moacyr de Góes apresentou no Teatro Glória do Rio de Janeiro o espetáculo intitulado *Gregório*, dramaturgia de Clara Góes sobre o líder comunista brasileiro Gregório Bezerra. Apesar de dar título ao espetáculo, o personagem símbolo das lutas camponesas no nordeste, preso e torturado pela ditadura militar de 1964, exilado na União Soviética, depois de libertado como parte da negociação do seqüestro de um embaixador estrangeiro, não é personagem figurado no palco por um ator.

No cenário de José Dias¹³, entre dois cavalos estilizados em belas esculturas metálicas, estão apenas o neto de Gregório, sua mulher e uma terceira figura, um aleijado e débil mental. Todos personagens fictícios, como adverte a introdução do texto. A ação tem como núcleo o percurso da escapada do casal da cidade rumo ao sertão. O homem cometeu um assassinato sem motivo (possivelmente um desatino em decorrência de uma bebedeira) e, junto com a mulher grávida, foge da perseguição da polícia levando como refém o terceiro personagem. Gregório, não sendo personagem da cena, mas da narrativa do homem que conduz a retirada do grupo, é a figura humana que, mesmo sem a representação corporal, toma conta do espaço cênico através da rememoração do narrador. Seu neto, o fugitivo, enquanto reconstitui narrando a saga do avô, a partir do lhe foi contado pela mãe, filha de Gregório estará refazendo em sentido inverso a vida do personagem histórico.

No início da peça, quando a informação do motivo da fuga é apresentada, a mulher comenta o ato do marido: “Um desperdício. Não sei de onde você tira tanta raiva. É um poço sem fundo. Um desperdício”. É esta palavra – *desperdício* – que ativa a memória do homem foragido. O avô, Gregório dizia o mesmo dele quando criança, nas poucas vezes em que estiveram juntos. Lembra o homem: “Dizia que eu desperdiçava a minha raiva. “Esse menino tem muita revolta pra jogar fora assim”, ele dizia. “Ô desperdício danado!”. O contraponto está se instalando em cena.

Todas as ações políticas de Gregório têm como substrato vivências plenamente motivadas pela experiência da fome, pela realidade da seca no nordeste, pela necessidade de trabalho duro na infância, pela alfabetização tardia, incluindo a participação em revoltas de rua, o encontro com o cangaceiro Antônio Silvino, e as perseguições do arbítrio dos regimes de força. Já ao neto faltam referências concretas para traçar um ideal e, portanto, sobra vida completamente desperdiçada. No presente da cena, o que move o personagem é o medo de ser apanhado pela polícia, sentimento que tenta derrotar através da memória da trajetória do avô. Se o que deixaram para trás – a vida no morro - “não era vida”, também nada há a esperar no caminho que têm pela frente: apenas uma estrada pedregosa e o som cada vez mais forte de metralhadoras que anunciam a aproximação da polícia. No entanto, a dificuldade encontrada em vencer os caminhos durante a

Frações de seu rosto são refletidas nas telas atrás dele, reforçando o efeito dramático. (...) Mais inusitado é o momento em que, sem saber, algumas pessoas da platéia entram nos sonhos do personagem. Câmeras escondidas captam imagens de um ou outro espectador – ao acaso e em tempo real – igualmente refletidas nas telas atrás do ator no palco. In : *Jornal da Tarde*, 28 ago 1999.

¹² ‘O cenário tenta mostrar o desconhecido da mente. As coisas (os efeitos especiais) acontecem para ajudar à narrativa, buscando o fluxo do raciocínio, explica Nanini. In: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 3 ago 1999.

¹³ Agradeço ao cenógrafo José Dias o acesso ao original do texto e ao vídeo da peça.

fuga e a tensão causada pela ameaça premente da prisão não adquirem conteúdo que se compare ao passado de Gregório Bezerra.

A opção dramaturgica afasta-se da forma do drama histórico e parece querer aproximar-se de sugestões brechtianas¹⁴. A tentativa seria de perseguir as sugestões do teatro épico moderno, no qual a narrativa é pré-condição para se entender de forma diversa o passado, tirando lições imediatas para o presente, tempos postos lado a lado como repetição irônica ou como encontros dialéticos. Mas a dramaturgia preenche o presente com a ação da fuga e a rememoração. Em consequência, os personagens-narradores perdem a chance de guiar seus próprios impasses, porque a tarefa que lhes cabe é contar uma história que não é sua, mas que se bem ouvida poderia trazer-lhes algumas lições.

Assim, em *Gregório*, o elemento épico não surte efeito sobre a performance do narrador, que parece não perceber as lições da narrativa que ele mesmo rememora. A lembrança serve apenas para ocupar um tempo de espera sem perspectiva de futuro e para paralisar a ação do presente. O contraste épico entre a ação presente e a narrativa da rememoração, embora exponha a contradição, não altera o rumo da ação do personagem, enquanto ele executa a performance do narrador que reconstitui os passos do avô Gregório Bezerra nos principais movimentos populares no nordeste brasileiro, nos anos 50 e 60, no campo e na cidade.

À medida que narra, o personagem do presente se perde na cachaça e tenta embriagar o refém abobalhado. Expulsa da cena o que está mais próximo de seu tempo e da sua condição de imigrante nordestino que adquiriu ginga de sambista no morro carioca, mas que repudia o “movimento” (o tráfico de drogas e seu código festivo e macabro de balas de metralhadora e fogos de artifício). Se o morro é espaço de exílio para o neto de Gregório, é lugar de vida genuína para a mulher, que dança funk e pratica rituais da umbanda. Desse modo, o presente, que poderia se nutrir do passado, ao contrário, é quem contamina o passado, minimizando - o.

A consequência da perda de atenção sobre o presente é a vulnerabilidade extrema do personagem principal – o herdeiro das façanhas do avô Gregório. Ao tentar submeter e domar o traste que lhe assegura o salvo conduto na fuga, o neto do personagem histórico é atingido pelo refém, que lhe toma a arma e o fere de morte. A gratuidade e o rebaixamento da cena de submissão (deixar o refém inteiramente nu), anterior ao desfecho fatal, contrasta com o teor da narrativa que naquele momento aborda a saudação comovida do Bispo do Recife, Dom Helder Câmara, a Gregório Bezerra durante missa de Páscoa na Casa de Detenção do Recife. Superpõe-se ao reconhecimento comovido do líder pelos prisioneiros e pela mais alta autoridade eclesiástica da cidade, no passado, o aniquilamento do neto, no presente. Ao final, o texto parece apontar para o castigo de quem distrai-se de si mesmo e de sua condição de sujeito político e transforma o passado em memória nostálgica. O resultado da distração é o desperdício da vida, como já vaticinava o velho Gregório.

Através do movimento dos personagens galopando as esculturas dos cavalos, apeando e circulando em torno deles, a encenação tira da concepção cenográfica uma margem ampliada de produção de sentido. Os dois elementos cenográficos, se por lado estilizam a referência – os cavalos dos jagunços – por outro aludem diretamente às estátuas equestres dos heróis nacionais que estão em posição de destaque em inúmeras praças das cidades. No centro do palco, adquirem significado fortemente irônico: em primeiro lugar quem deveria estar montando aqueles cavalos

¹⁴ No romance histórico *Os negócios do Sr. Júlio César*, Brecht apresenta Júlio César através dos diários de Raro, secretário político de César, que são recolhidos e editados por um narrador que almeja escrever uma biografia de César. Os focos narrativos se superpõem: as anotações de Raro, as informações de Mumlio Spencer, consultor financeiro de César durante a campanha da Gália, um ex-soldado das legiões do general romano, e a circulação do narrador entre todos eles.

deveria ser o personagem ausente no palco – Gregório Bezerra. A cena funcionaria desse modo como espaço político que rasura a história oficial encenada no espaço público, lugar das homenagens oficiais. Mas como quem as utiliza em cena é o casal em fuga, registra-se uma outra ironia que se baseia no contraste, na desproporção entre a beleza e a imponência das esculturas e a fragilidade política dos personagens. Pode-se, assim, ler o desenho cenográfico como síntese alegórica do sentido proposto pela dramaturgia: sem ideais políticos os homens que conduzem os cavalos são tragados pela banalidade da vida, ou melhor, perdem a soberania e o direito de se colocarem acima de outros homens.