

**Marcos Antônio Alexandre**

**A diferença entre  
o texto dramático e o texto  
espetacular em seis obras apresentadas  
em Belo Horizonte entre os anos 1994 e 1998**

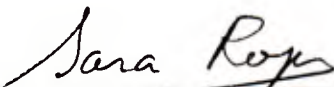
Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como  
parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre  
em Estudos Literários, elaborada sob a orientação da  
Prof. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas  
semióticos


**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**1998**

Dissertação aprovada pela banca examinadora  
constituída pelas seguintes professoras:



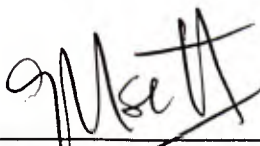
---

Profa. Dra. SARA DEL CARMEN ROJO DE LA ROSA



---

Suplente: Profa. Dra. ELIANA LOURENÇO LIMA REIS



---

Titular: Profa. Dra. GRACIELA INÉS RAVETTI DE GÓMEZ

---

Titular: Profa. Dra. LEDA MARIA MARTINS



---

Profa. Dra. RUTH SILVIANO BRANDÃO  
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação  
em Letras - Estudos Literários

Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte, 03 de setembro de 1998.

*Vem, vamos embora  
Que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora  
Não espera acontecer*

*Geraldo Vandré*

**Esta dissertação é dedicada aos meus pais que, de um outro plano, estiveram sempre ao meu lado, orientando-me espiritualmente.**

À minha orientadora, Sara del Carmen Rojo de la Rosa, registro aqui o meu agradecimento especial por ter acreditado em meu trabalho, dando-me ferramentas para desenvolvê-lo durante todo o tempo em que estive sob a sua orientação, fazendo de seu conhecimento uma janela para o meu crescimento intelectual, mostrando-me particularidades das artes cênicas que até então passavam por mim sem serem percebidas, o que, sem dúvida, redobrou a minha admiração e respeito pela sua trajetória acadêmica, intelectual e humana. Agradeço, ainda, pela amizade sincera a mim dedicada.

## Agradecimentos

A Graciela Ravetti pela amizade, apoio, orientações didáticas e incentivo contínuo durante o desenvolvimento deste trabalho.

Às amigas Mirian de Souza, pela força inicial e apoio nos momentos difíceis e de dúvidas, e Denise Araújo Pedron, pelo acompanhamento durante o curso, as discussões teóricas, por compartilhar as incertezas, as diferenças, os congressos, as traduções, os artigos,...

Aos integrantes do grupo *Mayombe* (inclusive àqueles que nos deixaram no meio da caminhada) pelo companheirismo e por agirem como palco para as discussões teóricas e práticas.

Aos mestres eternos que despertaram, cada qual de forma peculiar, o interesse para trabalhar com o magistério e pesquisa: Prosolina, Luís Cláudio, Ana Maria de Almeida, Letícia Malard, Ítalo Mudado, Vera Casa Nova, Vera Menezes, Stela Arnold, Rosana Lucas, Teodoro, Dute, Ângela, entre outros...

Aos meus familiares simplesmente pelo fato de existirem e estarem sempre abertos a me receber com carinho.

Aos amigos Ledi, Robson e Zezinho (pelo apoio na área de informática) e às amigas Fátima, Jane, Luisa Marilac, Sueli por se fazerem presentes.

A Eduardo Moreira (do grupo *Galpão*), Ivan Reis e Wesley Simões (do grupo *Reviu a Volta*) pela simpatia e por me terem cedido as fotos de suas respectivas montagens. A Guto Muniz (Casa da Foto) pela permissão de usar as fotos do FIT-96/ 97 do seu acervo.

Agradeço, por fim, à CAPES pelo financiamento sem o qual este trabalho não teria sido realizado.

## **Resumo**

O objetivo desta dissertação é trabalhar com a semiótica do espetáculo teatral, dando especial atenção à diferença entre o texto dramático e o espetacular através de seis peças apresentadas em Belo Horizonte: *A Serpente*, *O Beijo no Asfalto*, *O Casamento* (de Nelson Rodrigues), *El Coronel no tiene quien le escriba* (de Gabriel García Márquez), *Rua da Amargura* (do grupo Galpão) e *El Continente Negro* (de Marco Antonio de la Parra). Para tal, serão enfatizados outros espetáculos, assistidos entre os anos 1994 e 1998, possibilitando a aquisição de suporte metodológico para realizar as análises dos textos e suas respectivas montagens, bem como a recepção destes pelo público.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 - <i>A serpente e o Beijo no Asfalto</i>, mais uma leitura da obra de Nelson Rodrigues.</b>	<b>31</b>
<b>1.1 - Introduzindo a dramaturgia de Nelson Rodrigues</b>	<b>32</b>
<b>1.2 - <i>A Serpente</i> - A relação do texto com o espetáculo</b>	<b>34</b>
<b>1.3 - <i>O Beijo no Asfalto</i></b>	<b>41</b>
<b>1.4 - Outros Nelsons</b>	<b>58</b>
<b>1.5 - Seguindo com Nelson Rodrigues</b>	<b>67</b>
<b>Capítulo 2 - <i>O Casamento e El Coronel no tiene quien le escriba</i> - romances e espetáculos</b>	<b>69</b>
<b>2.1 - O universo romanesco x o universo teatral</b>	<b>70</b>
<b>2.2 - <i>O Casamento</i> (de Nelson Rodrigues)</b>	<b>73</b>
<b>2.3 - <i>El Coronel no tiene quien le escriba</i> (de Gabriel García Márquez)</b>	<b>88</b>
<b>2.4 - O que mais dizer da linguagem romanesca e teatral?</b>	<b>99</b>
<b>Capítulo 3 - <i>Rua da Amargura</i> - Uma visão do circo e da sociedade mineira através da obra do grupo <i>Galpão</i> — relação do texto com o espetáculo</b>	<b>101</b>
<b>3.1 - <i>Galpão</i> - o grupo</b>	<b>102</b>
<b>3.2 - <i>Galpão</i> e a <i>Rua da Amargura</i></b>	<b>104</b>
<b>3.3 - O que aconteceu com o texto?</b>	<b>124</b>

<b>Capítulo 4 - A experiência bilingüe do grupo de teatro <i>Mayombe</i> e a montagem em espanhol da peça do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra - <i>El Continente Negro</i></b>	<b>127</b>
<b>4.1 - A inserção do grupo <i>Mayombe</i> no espaço acadêmico e belorizontino</b>	<b>128</b>
<b>4.2 - <i>El Continente Negro</i> de Marco Antonio de la Parra</b>	<b>132</b>
<b>4.3 - A montagem <i>El Continente Negro</i> do Grupo <i>Mayombe</i></b>	<b>140</b>
<b>4.4 - Novos Rumos do grupo <i>Mayombe</i></b>	<b>149</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>154</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>165</b>
<b>Apêndice</b>	<b>179</b>
<b>Abstract</b>	<b>180</b>



## Introdução

*El semiólogo no debe ignorar que el sentido 'va por delante' de su lectura, que nadie, ni siquiera el propio autor (cuanto menos el semiólogo, que no es ni un hermeneuta ni un brujo) es 'propietario' del sentido.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>Ubersfeld, 1989. p. 9 [O semiólogo não deve ignorar que o sentido 'vai além' de sua leitura, que ninguém, nem sequer o próprio autor (quanto menos o semiólogo, que não é nem um hermeneuta, nem um bruxo) é 'proprietário' do sentido.]

Meu interesse pelo teatro, enquanto objeto de estudo literário, deu-se a partir do momento em que tive contato, no curso de graduação, com o estudo do Teatro Grego, quando cursava uma disciplina optativa de mesmo nome; e ao começar a estudar parte da obra de Shakespeare no curso de Literatura Inglesa, pois passei a ver o teatro com outros olhos, sempre procurando justificativas que levaram esta ou aquela obra a ter um final trágico ou não. A partir das análises das peças, tentar tecer uma comparação com a nossa realidade, passou a ser uma constante nos meus estudos e trabalhos relacionados a essa temática.

No primeiro semestre de 1995, a professora Sara Rojo ofereceu um curso optativo teórico e prático de teatro hispano-americano, que finalizou com a montagem da obra de Ramón Griffero: “*Cinema Utopia*” da qual eu participei enquanto aluno/ator.

Durante o curso, foi dado ao estudante a possibilidade de trabalhar alguns aspectos da teoria teatral para exercitá-los através de trabalhos teóricos que tinham como objetivo a análise de obras de autores hispano-americanos. Em outro momento do curso, o aluno tinha que trabalhar com técnicas dos principais teóricos do teatro contemporâneo, através de exercícios práticos. Isso fez com que o meu interesse pelo teatro se aguçasse ainda mais.

Em junho de 1995, surgiu a idéia de formar um grupo de teatro independente das atividades acadêmicas, com o objetivo de montar peças em Espanhol e de trabalhar técnicas práticas e teóricas em prol do crescimento de seus integrantes, em nível de atuação e de conhecimento teatral. O grupo *Mayombe* - dirigido por Sara Rojo, no 1º semestre de 95, apresenta a peça *Cinema Utopia* em vários eventos da FALE e acaba por montar e apresentar em 1996, 1997 as obras *El Continente Negro*; de Marco Antonio de la

Parra, autor chileno contemporâneo e *Saga Real*, texto escrito pela *demiurga* do grupo - Graciela Ravetti. No ano de 98, o grupo trabalha na montagem de *Fluxo Invertido* de Denise Araújo Pedron e Graciela Ravetti (integrantes do grupo) com previsão de estréia para outubro de 1988, em Mariana.

Através do convívio com a diretora e o trabalho desenvolvido com o grupo *Mayombe*, o meu interesse pela teoria teatral foi se despertando cada vez mais, o que me levou a escolher o teatro, desde suas duas dimensões - o texto e o espetáculo, para o tema central desta dissertação de mestrado.

\* \* \*

O teatro é uma das artes que está mais próxima das problemáticas sociais porque desde sua prática - sempre coletiva<sup>2</sup> - até a sua recepção, sempre no tempo presente, reflete o caráter gregário da sociedade colocando em xeque toda a problemática existente em nosso meio social. Por isso, na atualidade, podemos afirmar que o teatro contemporâneo estabelece uma relação direta com a globalização. Nos tempos de hoje, onde o valor econômico dita conceitos, estabelece relações sociais entre dominantes e dominados, a mídia se faz presente, através do aparelho de televisão, atingindo pessoas de todas as classes. Nesse contexto, o teatro continua estabelecendo uma relação direta com o público e pode ser visto como um veículo que questiona ou mesmo reproduz esse contexto social. Diferentes grupos estabelecem, hoje, mais do que nunca, um contato com distintas culturas, tendências, mídias<sup>3</sup> a partir de propostas diversas e com respostas também diversas. Neste século temos visto que as “verdades” das décadas de 60 e 70, a política dos anos 80, os

---

<sup>2</sup>O mínimo que se necessita para fazer teatro são duas pessoas: um ator e um espectador.

<sup>3</sup>O exposto pode ser visto na prática teatral de grupos como *Galpão*, *Oficina Multimídia*, etc.

cortes, as rupturas, as desigualdades sociais de uma sociedade neo-liberal (características de nossa década), são retratadas no palco. Dessa forma, podemos dizer que o teatro ocupa; entre outros, o papel de representar algumas características marcantes dos povos, além de, por certo, possibilitar a apresentação de mundos lúdicos que inserem o espectador em espaços imaginários.

Este trabalho colocará em evidência a relação do teatro com alguns setores dessa sociedade, cheia de conflitos: uma sociedade em que uma minoria de privilegiados dispõe de uma cultura “X”, e a usa de acordo com os seus objetivos; onde outros não sabem sequer assinar o próprio nome; uma sociedade cheia de rituais e mitos populares que são perpetuados por aqueles que não querem perdê-los no tempo - músicos, compositores, artistas plásticos, atores, atrizes, cineastas, dramaturgos, *povo*; uma sociedade na qual o poder de consumo assume um papel muito forte na vida das pessoas e a mídia dita moda e costumes. O teatro, inserido nesse espaço, adota ou questiona esses valores.

Por isso, nesta dissertação, entre outros aspectos, estudaremos o diálogo que se estabelece entre essa sociedade e o palco, partindo dos signos semióticos que o refletem em cada peça analisada. Essa relação será também estudada entre os sentidos específicos de cada peça, bem como através da análise semiótica das obras dramáticas pesquisadas:

- a partir do estudo das peças de Nelson Rodrigues representadas em Belo Horizonte durante os anos de 1995, 96, 97 e 98, como exemplo: *A Serpente* e *O Beijo no Asfalto* e da relação das obras dramáticas com os espetáculos produzidos e destes com a sociedade belorizontina nesse momento da história;

- a análise dos romances dramatizados, *O Casamento* (de Nelson Rodrigues) e *El Coronel no tiene quien le escriba* (de Gabriel García Márquez), permitir-nos-á, respectivamente, abordar o universo das personagens rodriguianas e pesquisar um setor marginalizado da sociedade latino-americana, visto que o romance (de García Márquez) e a peça abordam a problemática dos idosos que vivem em sociedades que não os contemplam. Esse estudo deverá lidar semioticamente com as diferenças entre as linguagens dos romances e as das montagens;
- Com o trabalho do Grupo *Galpão*, colocaremos em evidência os costumes e as tradições da sociedade mineira através da análise da forma em que é apresentada a peça *Rua da Amargura*, colocando em questão problemáticas universais; observando a relação do texto com o espetáculo e analisando a metodologia de incorporação de elementos circenses e religiosos, próprios de Minas Gerais, bastante evidentes na montagem. Para a análise será feito um paralelo intertextual com outras produções do grupo como *Romeu e Julieta*, com o objetivo de aprofundar na nesta proposta de trabalho;
- a partir da leitura do trabalho do Grupo *Mayombe* e da montagem em espanhol da peça *El Continente Negro*, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, como forma de inserção da cultura hispana na sociedade belorizontina, buscaremos demonstrar a relação desse grupo com pequenas parcelas da sociedade, a comunidade universitária e os setores que estão dispostos a fazer um intercâmbio lingüístico, uma interação do idioma português com o espanhol. A produção nos remete não só à transformação de um texto dramático em um espetáculo, como também aos signos utilizados para apresentar um texto em uma língua que não é a local.

Retomando a citação de Anne Ubersfeld, nesta dissertação em forma de epígrafe, podemos perceber que o nosso papel, enquanto semiólogos, não é meramente procurar sentidos às nossas leituras e, a partir desses, tentar criar novos conceitos a serem seguidos e/ou questionados. Nossa função semiológica é muito mais abrangente porque devemos estudar a produção dos sentidos<sup>4</sup> que estão nas entrelinhas dos textos escritos ou representados. Proposta que se diferencia de uma semiologia tradicional do texto dramático na qual entendemos o papel do semiólogo como de um pesquisador, tanto dos signos presentes no texto escrito (obra dramática), quanto dos apresentados através de quaisquer das linguagens do espetáculo.

Keir Elam nos aponta que a semiótica pode ser definida como a ciência dedicada ao estudo da produção de sentido na sociedade. São esses sentidos presentes nas produções escolhidas que estarão sendo decodificados nesta dissertação. Enquanto semiólogos atentaremos à leitura dos signos apresentados pela montagem dando uma especial atenção ao texto; adequando o nosso trabalho de acordo à linha semântica que o texto nos oferecer e à corrente teórica seguida pela direção da obra. Buscaremos, ainda, observar a pluralidade dos signos tanto apresentada pelo texto quanto sugerida pela montagem, com o objetivo de fazer uma leitura transversal<sup>5</sup> de todos os elementos simbólicos presentes: a palavra, o tom, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, a música, a iluminação, o cenário, etc.

---

<sup>4</sup>Entendemos que mesmo que estejamos falando dos sentidos presentes na sociedade, pelo fato de serem recriados no espetáculo teatral, constituem uma produção.

<sup>5</sup>Aqui, fazemos uso dos conceitos de leitura horizontal e transversal (aquela onde o espectador não penetra essencialmente na fábula. Ainda que a acompanhe ela não é seu único objeto de interesse. O que a difere da leitura horizontal consiste na vontade de distinguir as diversas unidades significativas contidas no espetáculo.) proposto por Ricardo Demarcy no livro *Semiologia do Teatro* organizado por J. Guinsburg e outros.

Como sabemos, o teatro é uma arte que vem atravessando os séculos, colocando o espectador em contato com seus mundos reais, ficcionais, ora lúdicos, ora reflexivos. Afirmativa que pode ser facilmente corroborada através da história literária, que nos presenteia com a obra de autores, que, entre outros, eternizaram-se ou se eternizarão através dos tempos: Homero, Ésquilo, Sófocles, Shakespeare, Lope de Vega, García Lorca, O'Neill, Ionesco, Beckett, Arthur Miller, Marco Antonio de la Parra, Isidora Aguirre, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Vicente Leñeros, Sabina Berman, Plínio Marcos, Augusto Boal, Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral.

O espectador e/ou leitor cumpre um papel muito importante para a mistificação ou desqualificação desses autores ou de outros, bem como de suas obras. O sucesso do espetáculo, desta maneira, estará condicionado ao olhar crítico dos espectadores. Caso a obra não caia “nas graças” dos mesmos, certamente será um fracasso e não só de bilheteria porque a presença do público (de preferência aquele interativo) durante o desenvolvimento do espetáculo teatral se torna fator *sine qua non* para que haja uma interação da obra com o seu jogo cênico, a música, a luz, etc. Se o público estiver frio, sem reação durante a peça, esse comportamento poderá afetar a interpretação do ator em cena e conseqüentemente influenciar negativamente no desempenho do espetáculo. Esse é o papel da recepção, uma vez que o espectador nunca está só, seu olhar traz consigo o seu parecer, bem como dos outros que o rodeiam e, com isso, o espetáculo teatral se faz presente na nossa sociedade, dando, às vezes, sentido aos anseios dos espectadores e/ou leitores e, em outros momentos, indo contra o universo de expectativas desses receptores.

Anne Ubersfeld nos coloca:

... todo mensaje teatral exige, para ser decodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural complejo o en desuso.<sup>6</sup>

Tudo no texto ou no espetáculo tem um valor signico muito importante, desde uma simples didascália, deixada pelo autor, até os jogos mais elaborados de iluminação, cenário, vestuário, a presença dos atores em cena, etc. A mesma autora evidencia:

La tarea del semiólogo (y la del dramaturgo) en el dominio del teatro consiste en encontrar, en el interior del texto, los elementos espacializados o espacializables que van a poder asegurar la mediación texto-representación.<sup>7</sup>

É na procura desses “elementos espacializáveis”, das isotopias do texto e/ou do espetáculo teatral, que dirigimos a nossa pesquisa, no intuito de trabalhar as características da obra dramática e do espetáculo teatral; problematizando a relação texto (literário) x espetáculo.

Sabemos que há aqueles que defendem a primazia do texto literário sobre a obra teatral; já outros afirmam que o texto não goza de nenhum privilégio em relação à obra dramática. Esse seria apenas um dos componentes integrante do jogo cênico que compõe o espetáculo. Anne Ubersfeld<sup>8</sup> corrobora essa idéia; entretanto há aqueles que ainda defendem um tipo de teatro onde o texto seria abolido totalmente a favor dos gestos e

---

<sup>6</sup>Ubersfeld, 1989. p. 23 (...toda mensagem teatral exige, para ser decodificada, uma multidão de códigos, o que permite, paradoxalmente, que o teatro seja entendido e compreendido, inclusive por quem não domina todos os códigos. Pode-se compreender uma peça sem compreender a língua ou sem compreender as alusões nacionais ou locais, ou sem captar um código cultural complexo ou em desuso.) - o grifo é da autora.

<sup>7</sup>(p. 118) [A tarefa do semiólogo (e do dramaturgo) no domínio do teatro consiste em encontrar, no interior do texto, os elementos que foram espacializados ou virão a sê-lo, que poderão assegurar a mediação texto-representação.] - o grifo é nosso.

<sup>8</sup>(p. 14 -15)



corpo do ator. Gerd A. Bornheim<sup>9</sup> trabalha essa dicotomia sem defender uma ou outra linha de pensamento e Grinor Rojo, atento a essa discussão, aponta-nos o seguinte:

Si la obra teatral busca su sitio en el dominio del espectáculo, la obra dramática va a buscarlo en el dominio de la literatura. No obstante el vínculo entre una y otra, esto es, no obstante la dependencia no recíproca de la segunda con respecto a la primera, ya que no hay obra teatral sin obra dramática, aunque puede haber obra dramática sin obra teatral (para la obra teatral, la existencia de un texto es necesaria, pero la de un texto negligible. El texto puede ser, como en la *commedia dell'arte*, en los *happenings* o en la propuesta artaudiana, una mera virtualidad. Esto lleva a Enrique Buenaventura y a los del Teatro Experimental de Cali a decir que la idea de teatro reclama amplitud y que por lo mismo puede dársele tal nombre a entidades diversas, desde un “esquema de conflicto” hasta una “obra de teatro”, no habiendo en definitiva teatro sin texto<sup>10</sup>), lo cierto es que ellas pertenecen a parcelas diferentes dentro del vasto territorio de la producción de significaciones.<sup>11</sup>

Nosso papel, neste contexto, não é o de tomar partido pela primazia do texto dramático nem pela dissolução deste dentro do espetáculo. O que pretendemos é demonstrar que o texto dramático, qualquer que seja a sua condição, faz parte de uma estrutura mais ampla que culmina no espetáculo, já que é a partir dele que os diretores, em companhia dos atores, técnicos em luz e som e fazendo uso dos recursos cênicos, dão vida à montagem, usando de todas as técnicas teatrais possíveis para que a sua obra seja

---

<sup>9</sup>Bornheim, 1983. p.75-76.

<sup>10</sup>Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali. p. 44.

<sup>11</sup>Rojo, 1973-1983. p. 167. (Se a obra teatral busca seu lugar no domínio do espetáculo, a obra dramática vai buscá-lo no domínio da literatura. Não obstante, o vínculo entre uma e outra, isto é, não obstante, a dependência não recíproca da segunda com respeito a primeira, já que não há obra teatral sem obra dramática, ainda que possa haver obra dramática sem obra teatral (para o obra teatral, a existência de um texto é necessário, mas a existência de um texto negligível. O texto pode ser, como na *commedia dell'arte*, nos *happenings* ou na proposta artaudiana, uma mera virtualidade. Isto leva Enrique Buenaventura e aqueles do Teatro Experimental de Cali a dizer que a idéia de teatro reclama amplitude e que pelo mesmo pode dar tal nome a entidades diversas, desde um “esquema de conflito” até uma “obra de teatro”, não havendo em definitivo teatro sem texto), o certo é que elas pertencem a parcelas diferentes dentro do vasto território da produção de significações.)

reconhecida pelo público, priorizando, de acordo com a situação, este ou aquele elemento dentro das diferentes linguagens do espetáculo.

Além da teoria semiótica, utilizaremos as formulações de outros teóricos, procurando estabelecer um diálogo intertextual com a semiótica. Da estética da recepção, o nosso interesse está na relação que o leitor/espectador estabelece com o texto/espetáculo, como ele percebe e lida com as especificidades de cada um. Isso será realizado através da análise do espectador imaginário presente no texto dramático, da observação dos espectadores presentes em cada espetáculo analisado e do estudo das vivências adquiridas na nossa condição de espectadores. Regina Zilberman nos coloca que:

...Wolfgang Iser sugere que o texto possui uma estrutura de apelo [*Appelstruktur*]. Por causa desta, o leitor converte-se numa peça essencial da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação.<sup>12</sup>

A obra teatral também possui esse apelo. O texto dramático e o espetáculo teatral estão sempre à espera de um leitor ou um espectador que esteja disposto a “jogar”, com o objetivo de ler as entrelinhas de cada elemento teatral que o compõe; buscando, assim, um diálogo interativo com a obra.

Durante a nossa pesquisa, assumimos o papel de leitor-modelo<sup>13</sup>, aquele que está sempre disposto a decifrar as regras do “jogo”, procurando entrar nos “bosques ficcionais” (Eco) com o objetivo de decodificar as metáforas que os compõem e fazer destes uma oportunidade de criar um corpo teórico consistente, que possa ser útil àqueles que fazem do teatro um instrumento de pesquisa.

---

<sup>12</sup>Zilberman, 1989. p.15.

<sup>13</sup>Aqui, fazemos uso do conceito de leitor-empírico e modelo, utilizado por Umberto Eco em seu livro *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*.

\* \* \*

Como objetivo central, nesta dissertação, analisaremos analogicamente seis obras dramáticas contemporâneas utilizadas em espetáculos teatrais que foram produzidos, montados ou apresentados em Belo Horizonte durante os anos 1994 a 1998.

Para tal, foram selecionadas um número de peças contemporâneas representativas no contexto cultural de Belo Horizonte que tiveram seus textos reconhecidos como espetáculo e, a partir dessas, buscaremos estudar, intertextualmente, os sistemas semióticos presentes nas mesmas. O estudo dos signos específicos do texto e do espetáculo teatral de cada manifestação artística analisada, bem como a utilização das teorias teatrais nos possibilitarão tecer um paralelo entre os espetáculos assistidos e fazer um estudo intertextual entre as montagens e seus respectivos textos.

Estudar as particularidades de cada montagem e o processo de elaboração<sup>14</sup> do espetáculo, tomando como uma das linguagens a do texto, sem deixar de observar a importância das outras linguagens que fazem parte da montagem teatral como a luz, o espaço, o vestuário, os gestos, as músicas, os acessórios, etc é outro objetivo que será embasado através do estudo das técnicas de atuação de pensadores como Antonin Artaud, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook, buscando sua relação com a corrente de atuação apresentada nas peças analisadas.

---

<sup>14</sup>Especificamente esse trabalho será realizado através da análise do processo de elaboração da peça *El Continente Negro* de Marco Antonio de la Parra.

Como conclusão procuraremos estabelecer algumas hipóteses sobre os sistemas semióticos empregados no teatro contemporâneo brasileiro analisado e sobre as linhas nas quais tais discursos estão inseridos.

O suporte metodológico e conceitual desta dissertação apoiar-se-á nas contribuições que encontramos nos textos de semiótica geral do espetáculo teatral, da estética da recepção, das metodologias de atuação e concepções do teatro, nas obras que serão analisadas, bem como nas ferramentas teatrais por elas utilizadas.

A semiótica do espetáculo teatral e o estudo dos metodólogos do teatro nos possibilitarão fazer um estudo crítico dos estilos apresentados nas peças, observar todas as especificidades que compõem o espetáculo, desde o trabalho de atuação dos atores até os recursos cênicos utilizados pela direção da montagem.

### **Panorama geral das Artes Cênicas em Belo Horizonte durante os anos 1994 e 1998**

Nos últimos cinco anos as artes cênicas em Belo Horizonte cresceram muito em qualidade e diversidade, conseqüência da formação de novos grupos. A dança e o teatro, hoje, em nossa cidade, não se resumem mais aos trabalhos dos grupos *Corpo* e *Galpão* ou de outros que vêm do eixo Rio-São Paulo. Atualmente, há uma variedade de atores e bailarinos se integrando a novas montagens e mostrando o seu trabalho na cidade, e essas montagens não se resumem mais a apenas trabalhos comerciais que exploram o humor e a libido. Os trabalhos dos grupos já estão mais elaborados, com *performances* distintas nas quais linguagens diversificadas são colocadas em cena, através do uso de cenários criativos

e alternativos, ou seja, a obra teatral já não se limita mais aos palcos dos grandes teatros. O espetáculo teatral finalmente está sendo encenado em espaços como a rua e praças - *Dimonis* do grupo Espanhol Comediants (julho de 96), *Bivouac* (FIG. 1 - criação coletiva - Génèrik Vapeur - França - agosto de 97), *Gens de Couleurs* (criação coletiva do grupo Ilopie - França - julho de 96) e *Poçon el Brujo y el sueño de Tisquesusa* (FIG. 2) de Fernando Gonzalez Cajiao (Teatro Taller de Colombia); parques - *Esperando Godot* de Samuel Beckett, representada pelo grupo Armatrix no Parque das Mangabeiras (julho de 96) e *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa representada pelo Teatro do Bão de Campinas sob direção de João das Neves na Lagoa do Nado; restaurantes populares, ônibus e metrô *Filomena*, *Zulurdes e Custódia* interpretada pela atriz Gorete Milagres (julho de 96) e *Bivouac* (FIG. 4); porões - *Circo Bizarro* (FIG. 5) de Fernando Arrabal, encenado pelos alunos formandos da Escola Profissionalizante da Fundação Clóvis Salgado (janeiro de 96); galpões - *Divinas Palavras* sob direção de Fernando Mencarelli e atuação dos alunos/formandos do Teatro Universitário (dezembro de 96) e museus - *Troços e Destroços* de João Silvério Trevisan, adaptação e direção de João das Neves com a atuação dos formandos de 1997 do Curso de Formação de atores do Teatro Universitário. Um dos fatores importantes para a efetivação dessa abertura foi a realização dos Festivais Internacionais de Teatro (FIT) e Dança (FID) em nossa cidade, quando grupos de outros estados e países se juntam aos grupos locais e mostram as distintas facetas das artes cênicas. Outro fator, também fundamental, é a campanha de popularização de teatro que a cada ano leva mais público “comum” aos teatros. Um dos aspectos positivos dessa abertura das artes cênicas é que o ator se aproxima mais do público quebrando a barreira palco x

espectador. As obras, ao saírem dos palcos tradicionais, dão aos espectadores das classes menos favorecidas a oportunidade de terem contato com o universo dramático de distintos autores contemporâneos ou clássicos, como acontece com os trabalhos do grupo *Galpão* e da *Cia de Artes Reviu a Volta*, analisados neste trabalho.



FIG. 1 - *Bivouac* - Casa da Foto

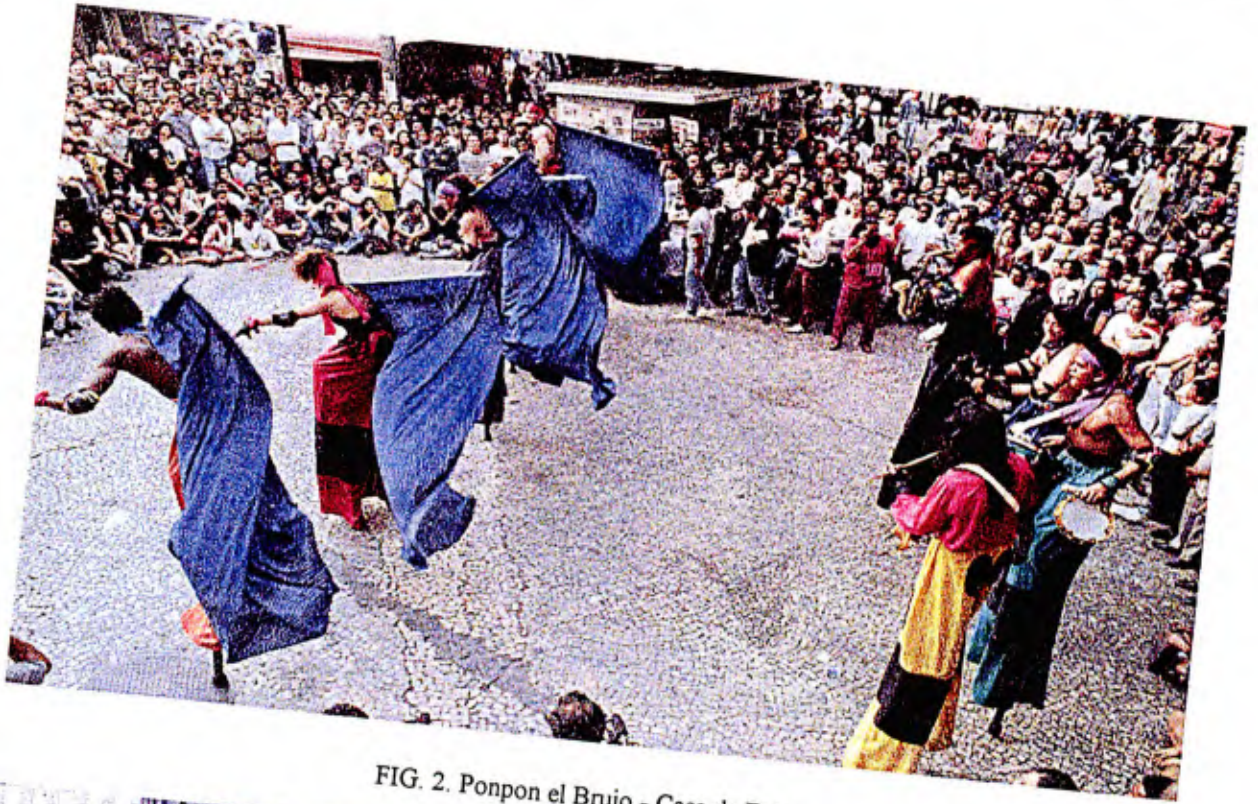


FIG. 2. Ponpon el Brujo - Casa da Foto



FIG. 3 - Bivouac - Casa da Foto

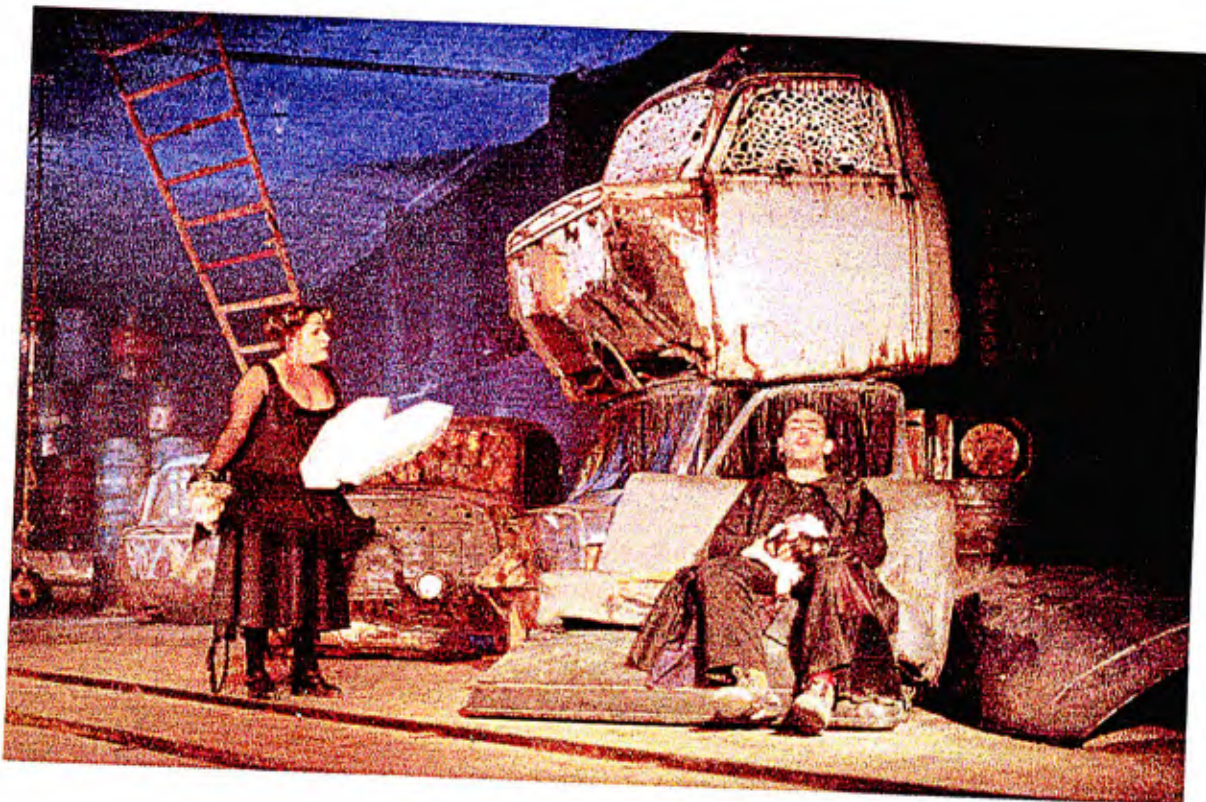


FIG. 4 - *Circo Bizarro* - Casa da Foto

Outro evento que não deve deixar de ser evidenciado é a realização, em Belo Horizonte, do *ECUM - Encontro Mundial de Artes Cênicas: Uma conexão direta com discussões contemporâneas sobre as Artes Cênicas, às portas do terceiro milênio*, realizado pela Universidade do Estado de Minas Gerais no período de 25 de maio a 8 de junho de 1998. Nesse encontro reuniu-se, entre outros, nomes dos teóricos Marco de Marinis (Itália), Patrice Pavis (França), Gerd Borheim; estudiosos da arte teatral como Helena Katz e Diana Taylor (USA); crítico como Sábado Magaldi; críticos e dramaturgos como Darko Lukic (Croácia) e Emílio Carballido (México); dramaturgo e diretor como Raimund Hoghe (Alemanha), Roberto Bacci (Itália), José Celso Martinez Correa, João das Neves, Sérgio de Carvalho; escritor e diretor como Isaac Chocrón (Venezuela); ator e



diretor como Carlos Rocha; diretores como Eugenio Barba (Itália), Guilherme Heras (Espanha), Ione de Medeiros, atores como François Lecoq (França), Antônio Nóbrega; além de estudantes de teatro de todo Brasil.

Durante o evento, foram oferecidas oficinas teóricas e práticas sobre o trabalho do ator e no *forum* discutiu-se a posição do teatro contemporâneo no Brasil e no mundo, além de evidenciar a posição e situação dos cursos de artes cênicas existentes no Brasil, bem como a discussão da criação do curso de artes cênicas na UFMG. O público presente no evento pôde apreciar a apresentação dos espetáculos *Figural* de Antônio Nóbrega, *Lágrimas de Um Guarda Chuva* - texto de Eid Ribeiro e direção de Carmen Paternostro e *Ode ao Progresso* com o grupo Odin Teatret, sob a direção de Eugenio Barba.

Durante esses últimos quatro anos, tivemos a oportunidade de assistir vários trabalhos interessantes que não aparecerão diretamente nesta dissertação, mas que não deixaram de influenciar na hora de fazer a análise das peças enfocadas nos capítulos que compõem este trabalho. Dentre eles merecem destaque, entre outros:

• **Na dança:**

— *Creme* - grupo Ur = Hor. Coreografia, concepção e direção de Adriana Banana (outubro de 97).

— *Desiderium* (FIG. 5) do grupo Primeiro Ato - FIT-97 (agosto).

— *O que fazer para o jantar* - Cia de dança Dudude Herrmann. Concepção e direção coreográfica de Dudude Herrmann (novembro de 96).

— *Rota* - Cia de Dança Deborah Colker (março de 98).

— *Sete ou oito peças para um Ballet e Bach* - grupo Corpo. Direção de Rodrigo Pederneiras (dezembro de 96).

— *Splayed Mind Out* - Meg Stuart & Gray Hill/Damaged Goods (EUA/Bélgica) - FID-97 (novembro).

— *(They feed we) Eat, eat, eat* - grupo Les Ballets C. de la B./Hans Van den Broeck (EUA/BELgica) - FID - 97.



FIG. 5- *Desiderium* - Casa da Foto

• **No teatro:**

— *Aeroplanos* (FIG. 6) - Teatro Circular de Montevideo - Uruguai - FIT/97 (agosto).

— *Amores Profanos* - texto e direção de Luiz Paixão (fevereiro de 98).

— *A rose is a rose is a rose* - GOM - direção Ione Medeiros (agosto de 97).

- *Babachdalghara* - Criação Coletiva Oficcina Miltimédia - direção Ione Medeiros - FIT/96 (junho).
- *Circo Bizarro* de Fernando Arrabal - Segundo Estágio dos Alunos do Curso Profissionalizante de Teatro da FCS - FIT/96 (janeiro, fevereiro e junho).
- *Dimonis* - Criação Coletiva - Comediantis - Barcelona - Espanha - FIT/96 (junho).
- *Divinas Palavras* de Valle-Inclán - Tradução de Renata Pallontini e direção Fernando Mencarelli - formandos de 96 do Curso de Formação de Atores do Teatro Universitário (dezembro).
- *Figural* de Antonio Nóbrega (junho de 1998).
- *Híbrid* (FIG. 7) de Joan Grau - Sèmola Teatre - Barcelona - Espanha FIT/96 (junho).
- *Kathakali - Teatro Sagrado do Malabar do Mahabharata* (FIG. 8)- Teatro Mínimo - Brasil e Índia - FIT/97 (agosto).
- *Lágrimas de Um Guarda Chuva* - texto de Eid Ribeiro e direção de Carmem Paternostro (junho de 1998).
- *Na Solidão dos Campos de Algodão* - Bernard-Marie Koltès - Art in obra - FIT/97 (agosto).
- *O Céu por Terra* (FIG. 9) de Roberto Bacci e François Kahn - Centro Per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale Pontedera - Itália - FIT/96 (junho).
- *Ode ao Progresso* com o grupo Odin Teatret e direção de Eugenio Barba (junho de 1998).
- *Silence* - Teatro Mladinsko de Eslovénia - direção de Vito Taufer (junho de 96).

— *Troços e destroços* de João Silvério Trevisan - Adaptação e direção de João das Neves - formandos de 97 do Curso de Formação de Atores do Teatro Universitário (dezembro).

— *Um Molière Imaginário* - grupo Galpão (junho de 97).

— *Viagem ao Centro da Terra* de Júlio Verne - La Troppa - Santiago - Chile - FIT/96 (junho).



FIG. 6 - *Aeroplanos* - Casa da Foto

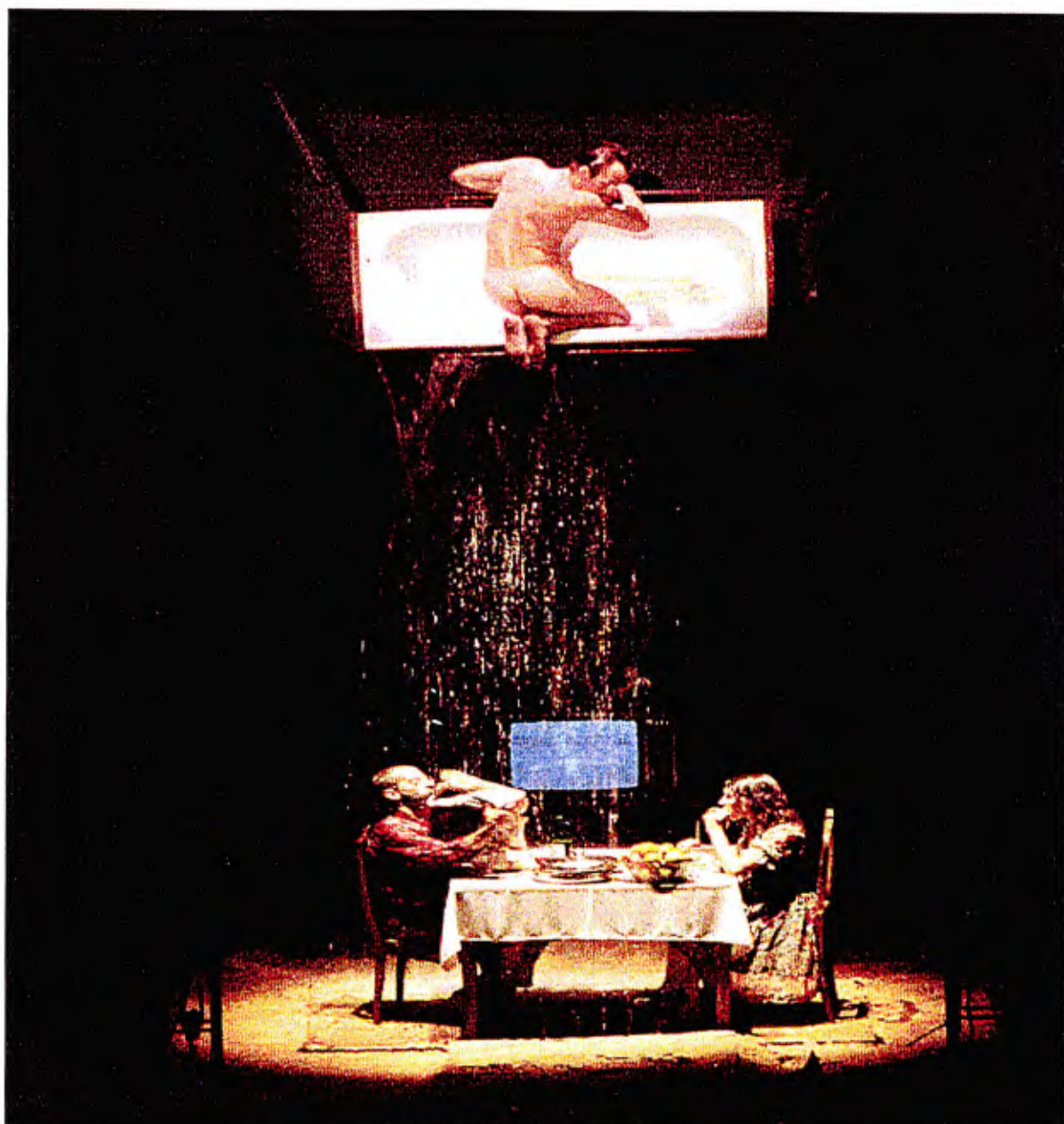


FIG. 7 - *Híbrido* - Casa da Foto



FIG. 8 - Kathakali Teatro Sagrado do Malabar - Casa da Foto



FIG. 9- O Céu por terra - Casa da Foto

## Capítulo 1 - *A Serpente e O Beijo no Asfalto*. Mais uma leitura da obra de

**Nelson Rodrigues**

*... tornar compreensível um espetáculo não significa planejar descobertas, mas esboçar, projetar represas ao longo das quais o espectador e a sua atenção navegarão, e então fazer uma vida minúscula, multiforme, imprevista, aparecer nessas represas. Os espectadores serão capazes de imergir seu modo de ver esta vida e de fazer suas descobertas.<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup>Taviane, In: Barba, 1995. p. 256 (os grifos são do autor).

## 1.1 - Introduzindo a dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues foi um dos dramaturgos que mais inovou o teatro brasileiro moderno. Suas peças, às vezes, obtiveram um sucesso reconhecido pelo público e pela crítica, outras não passaram de um fracasso de bilheteria. Em depoimento publicado em outubro de 1949, Nelson escreveu:

Com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso, com as peças seguintes, perdi-o e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de Família* - drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* - enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim - “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, inclui (*sic*, devendo ler-se incluo ou incluí), desde logo, *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.<sup>16</sup>

Esse “teatro desagradável”, de uma certa forma, esteve presente em todos os textos desse dramaturgo, seja nas suas obras intituladas “peças psicológicas”, “míticas” ou nas “tragédias cariocas”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup>*Dionysos*, nº 1, Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, outubro de 1949, pp. 16-21 - In: Magaldi, 1992. p.12.

<sup>17</sup>Magaldi. In: Rodrigues. *Teatro Completo*. 1994. p. 11-131. [As tragédias cariocas, ora denominada tragédia de costume (*Perdoa por me traires*), ora divina comédia (*Os Sete Gatinhos*), ora obsessão (*Toda Nudez*), ora simplesmente peça (*A Serpente*), exploram sempre um conflito amargo do cotidiano do Rio”. As peças intituladas míticas “revolvem o universo profundo do espectador, chamando-o para a consciência de seus mitos ancestrais” (*Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*) e peças psicológicas seguem “no percurso realidade-consciente (*A Mulher sem Pecado*), subconsciente (*Vestido de Noiva* e *Valsa* nº. 6) e, ainda, *Viuva Porém Honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*.”]



Adentrar no universo rodriguiano pressupõe-se estar disposto a ter os sentimentos mais íntimos remexidos e expostos a um entramado de situações conflitantes, visto que as peças do dramaturgo sempre mexem com assuntos polêmicos que a sociedade nem sempre está disposta a tocar. Daí poder falar de “teatro desagradável”, uma vez que o íntimo do espectador é colocado no palco nem sempre de uma forma plausível de se ver. Ao lermos e/ou assistirmos a uma peça de Nelson Rodrigues, nós - enquanto realizadores de leituras horizontais e/ou espectadores que temos a capacidade de fazer uma leitura transversal<sup>18</sup> da obra - recebemos uma *overdose* de emoções e temas que nos fazem refletir a respeito de sua obra, como afirma Décio de Almeida Prado:

Quando pensamos no teatro de Nelson Rodrigues como um todo, não são personagens de exceção ou enredos bem elaborados que nos vêm à mente. O individual como que desaparece em face do coletivo. Destaca-se em nossa memória, antes de mais nada, a imensa e repetitiva comparsaria de que ele se serve para emoldurar os seus protagonistas, criando uma obsessiva e confundível atmosfera dramática, a verdadeira marca do autor. Há de tudo nesse corte vertical e sintético imposto à sociedade: grã-finos (viciosos, à cata de sensações, contemplando as pessoas do povo como se fossem bichos estranhos); banqueiros (prepotentes, ciosos de sua força, sempre prontos a recalcar pela palavra amigos e parentes); tias velhas (empedernidas defensoras da moralidade sexual, perdidas no tempo); médicos (incompetentes, indiferentes à doença e à morte, maníacos que chegam por vezes à completa insanidade mental); policiais (violentos, sádicos, corruptos); jornalistas (venais, inventores e manipuladores da opinião pública, preocupados unicamente com a vendagem das folhas que dirigem, num gesto mecânico, livres finalmente do presente e de julgamentos morais).<sup>19</sup>

Nesse quadro que Nelson Rodrigues inscreve suas obras, permitindo-nos afirmar que ler ou assistir a uma de suas peças faz com que a maneira de ver o mundo à nossa volta seja

---

<sup>18</sup> Observar nota 5.

<sup>19</sup> Almeida Prado, 1988. p.132. Os grifos são nossos.

certamente alterada. O espectador se vê frente a frente a situações do cotidiano. Situações que são vistas, na obra do autor, como comuns; apesar de que sabemos da dificuldade que as pessoas geralmente têm em lidar com temas polêmicos como estupro, abuso sexual, incesto, homossexualismo, etc. A ironia social, a malícia, a fala peculiar do cidadão urbano junto a seus sentimentos e fraquezas de corpo e espírito, todas essas nuances virão a compor a dramaturgia, ora enfocada neste capítulo.

## 1.2 - *A SERPENTE* - A relação do texto com o espetáculo

Sábato Magaldi ao falar sobre a obra de Nelson Rodrigues nos diz:

Outra constante que me intriga, na dramaturgia rodriguiana: as variações numerosas do motivo dramático de duas irmãs (ou primas) envolvidas com o mesmo homem, ou de dois irmãos às voltas com a mesma mulher, encontráveis em nove das dezessete peças. Certa vez perguntei a Nelson a razão desse gosto e ele respondeu que achava lindo duas irmãs apaixonadas por um homem.<sup>20</sup> Não se deve esquecer que esse amor implica uma forma peculiar de incesto, tema dominante de tantas obras do dramaturgo.<sup>21</sup>

*A Serpente* é uma das obras de Nelson Rodrigues classificada como tragédia carioca que aborda essa temática e foi encenada em Belo Horizonte nos anos de 1995/96 sob a direção de Kleber Junqueira. Ao assistirmos a montagem, percebemos que o texto em si manteve-se fiel ao original, com exceção do corte de uma personagem em cena: “A crioula das vendas triunfais”, que é a responsável pela recuperação da “dignidade” de Décio (o

---

<sup>20</sup> Sábato Magaldi fez essa pergunta à Nelson Rodrigues no encerramento do curso de Pós-Graduação que deu sobre teatro, no segundo semestre de 1973, na Escola de Comunicações e Artes da USP.

<sup>21</sup> Magaldi, 1992. p. 23.

marido impotente) na peça. Ela é quem o faz “homem”, depois que sua impotência causa a separação de Lígia, sua esposa. Não obstante, podemos dizer que, talvez, esse corte se deva às necessidades da montagem, uma vez que o diretor recupera a personagem através da voz externa ao palco. Esse artifício nos permite entender como Décio resolve seu problema e elimina a presença de uma outra atriz. Mesmo com essas mudanças, podemos ressaltar que o sentido da peça não foi alterado, ou seja, o macrosigno se mantém.

Lígia e Guida desempenham, no conflito, um papel muito mais importante do que o de simples irmãs. Elas têm um “pacto de amor eterno” que nos pode fazer pensar em uma relação com indícios lésbicos; uma não consegue viver sem ter a outra por perto. Tanto que as duas, apesar de casadas, dividem um mesmo apartamento (dado pelo pai como presente de casamento) e têm as suas intimidades divididas apenas por uma parede, o que as aproxima muito mais. Lígia não tem vida sexual com seu marido (Décio), limita-se a ouvir os gemidos do outro casal (Guida - Paulo). A relação das duas irmãs é tão forte que faz com que Guida ceda o seu marido para possibilitar à Lígia que tenha a sua “noite de amor”.

GUIDA - Lígia, faça o que quiser, mas escuta um minuto. Você quer ser feliz como eu, quer? Por uma noite? (...)

- Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais, nunca mais terá vontade de morrer. (...)<sup>22</sup>

Esse fato passa a ser o gerador do conflito que surgirá nas vidas do triângulo Guida, Paulo e Lígia: aquela, quer o marido de volta; ele, vê-se dividido entre o amor das duas e a última, ao conhecer o prazer, não o quer perder. Dessa forma, podemos afirmar que as duas irmãs se frustram. Lígia porque o marido, Décio, não foi capaz de tirar a sua virgindade e Guida

---

<sup>22</sup> Rodrigues, 1994. p 1115.

porque ao ceder o marido para a irmã, perde-o. O sentimento de frustração não termina nesse fato. No final do espetáculo, Paulo, depois de assassinar Guida (a pedido de Lígia, que logo o denuncia), vê-se totalmente perdido:

LÍGIA — Não me toque! Eu não sou culpada! Foi você que matou!  
(Lígia corre para a janela.) O assassino está aqui. É o meu cunhado!  
Assassino! Assassino! Assassino!<sup>23</sup>

### 1.2.1 - Serpente

O título da peça - *A serpente* - é um déitico muito importante e se justifica com o roteiro da peça. Segundo o dicionário de símbolos<sup>24</sup>, dentre as simbologias das serpentes se destaca a associação das mesmas com as forças da destruição e a origem de todos os males (sabemos que essa relação já está presente na Bíblia). No contexto do espetáculo, a serpente, enquanto signo, está centrada na personagem de Lígia que representa “a víbora” da história. Lígia, enquanto serpente, entra rastejando-se na intimidade de Guida e Paulo; ali se instala e fica aguardando o momento de dar o “bote” sobre a irmã, destruindo a sua vida conjugal. Ela é a responsável, segundo a leitura preestabelecida da peça, pela crise psicológica de Guida e Paulo, pela dificuldade de relacionamento do casal que, até então, vivia na mais plena harmonia. O conflito dramático tem como desenlace a morte de Guida que é empurrada do 12º andar pelo marido.

---

<sup>23</sup> (p. 1131)

<sup>24</sup> Cirlot, 1984. p. 521-526.

### 1.2.2 - Cenário e vestuário

Em relação à confecção do cenário e do vestuário, a direção da peça realizou um trabalho criativo, devido ao fato do texto original de Nelson Rodrigues não citar nada a respeito nas didascálias. A direção desenvolveu esses aspectos da seguinte maneira:

— o cenário é formado basicamente por uma cama, que foi centrada no meio do palco. Essa cama tem uma cabeceira de formato oval, que funciona como a janela do apartamento dos casais, local do qual Guida será empurrada pelo marido. Enquanto signo, a cama representa muito mais que o espaço de descanso, de amor e/ou sexo. Ela é o centro das ações das personagens, é o “ninho da serpente”.

— O vestuário se limita a duas cores. As personagens femininas vestem, respectivamente, um vestido vermelho e um preto. Simbolicamente, dentro do contexto da montagem, a carga semântica das cores utilizadas no vestuário é muito importante: o vermelho além de representar paixão, desejo, remete-nos a sangue, traição, morte. Enquanto o preto nos lembra luto, tristeza. Todos esses significados estão presentes no macrosigno<sup>25</sup> da peça. O espectador os capta à medida que a peça desemboca, através das situações dramáticas, no clímax do conflito.

---

<sup>25</sup> Fazemos uso do conceito trabalhado por Keir Elam no livro *The semiotics of Theatre and Drama* (p. 7), onde a autora vê o texto performativo como o macrosigno, pois seu sentido é construído pelo seu efeito total. Para a autora esse macrosigno tem que ser dividido em unidades menores antes de ser realizado qualquer tipo de análise, ou seja o texto performativo não deve ser visto como um único signo, mas como uma rede de unidades semióticas pertencentes a diferentes sistemas cooperativos.

### 1.2.3 - Papel da direção

Um aspecto importante dentro da ação dramática é que a direção da peça criou uma cena que não aparece no texto original. Nessa cena, Guida despe Lúgia e lhe dá um banho antes que ela “viva a sua noite de amor”. Baseando-nos na publicidade (cartazes espalhados pela cidade expondo a nudez feminina) da montagem, podemos afirmar que por detrás dessa cena há uma visão nítida de estratégias de marketing. Sabemos que, hoje, em nossa sociedade, o sexo é um elemento de venda. Despir uma mulher com curvas sinuosas à vista do público é garantia de teatro cheio e esse objetivo foi obviamente alcançado (essa montagem teve o maior número de espectadores no período 1995-1996).

Poderíamos tentar justificar essa cena dizendo que a mesma teria a função de ser um suporte semiótico da relação homossexual entre as irmãs, ou ainda, que o diretor tenha realizado uma leitura da seguinte fala de Lúgia:

LÚGIA - Quando entrei no quarto, foi como se Guida me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como um irmão. E foi como se Guida me despisse. E, então, ele veio acariciar a minha nudez. Só você me entregaria ao seu amor.<sup>26</sup>

Entretanto, a nosso parecer, essas leituras não deixam de lado a presença das estratégias de marketing contida na cena. O sexo em Nelson Rodrigues é um dos tópicos, como demonstra plasticamente a cena em que Paulo deflora Lúgia; porém o mesmo perde força se exposto à sua revelia simplesmente com fins extra-dramáticos.

---

<sup>26</sup> Rodrigues, 1994. (p 1117) - o grifo é nosso.

#### 1.2.4 - Atuação

No que diz respeito ao trabalho dos atores, notamos que o mesmo apresentou falhas. As vozes foram impostadas em excesso com jogos de altos e baixos que não se relacionavam com os diálogos, o que causou um problema de “verdade cênica”, fazendo com que algumas situações dramáticas parecessem totalmente artificiais e a peça perdesse a verossimilhança stanislavskiana procurada pela linha realista psicológica em que se inseria a montagem.

#### 1.2.5 - O que representa montar Nelson Rodrigues?

Gostaríamos de apontar que não é simples realizar uma montagem de Nelson Rodrigues como ele a imaginou. Apesar do teatro brasileiro ter sofrido várias inovações nos últimos anos e, de hoje, nós dispormos de recursos técnicos para encenação, esses não bastam para atingir o texto rodriguiano que é composto de uma teia complexa:

PAULO (abraçado à mulher) - Hoje, vou te amar como nunca. Quero ver você gritar como Lígia.

GUIDA - Outra vez ela, sempre ela. Será assim, sempre assim, até minha morte. Morrerei ouvindo você dizer o nome de Lígia.

PAULO - Se fosse ela, não você. Ela sentada aqui, abraçada por mim. Eu devia empurrar.

GUIDA - Devia empurrar. (...)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> (p. 1130)

Há que se buscar uma encenação que caminhe para outro sentido, por exemplo procurando um diálogo com o texto, realizando pesquisas que possibilitem uma melhor maneira de apresentar os conflitos esteticamente e em relação aos significados presentes no contexto social específico do espetáculo. Nesse caso, a cidade de Belo Horizonte, em 1995/6. Precisamos saber lidar com as nuances psicológicas (surpresas, “recusas”, atração, desejo, etc) e culturais que o texto produz. Os atores têm que dispor de uma sensibilidade semiótica muito aguçada para perceber as especificidades e transmiti-las ao público. Se esse objetivo é alcançado, o macrosigno de uma sociedade questionada será colocado no palco e a obra encenada certamente obterá êxito. Caso contrário, a riqueza do texto do autor pode se perder em meio a uma teia de símbolos (cenário, música, figurino, luz) que acabam não levando ao espectador a questionar nada, o que sucedeu de certa maneira nesse espetáculo. Dessa forma, a peça pode até vir a ser sucesso de público como ocorreu com a montagem da *Serpente*, mas certamente o sucesso se deveu, principalmente, a fatos extra-teatrais.



### 1.3 - O BEIJO NO ASFALTO



FIG. 10 - *O Beijo no Asfalto* - a vizinha alcoviteira leva o jornal com a notícia do Beijo, semeando a desconfiança entre a família de Arandir - Casa da Foto

#### 1.3.1 - O texto

*O Beijo no Asfalto* é uma das peças de Nelson Rodrigues classificada como tragédia carioca; obra que explora um conflito amargo vivido por uma parcela da sociedade do Rio de Janeiro; que, entretanto, certamente pode transcender a cidade carioca, vindo a representar qualquer grande centro urbano brasileiro: uma família de classe média que tem sua vida particular totalmente transtornada a partir do momento que um dos seus

integrantes se envolve em um acidente urbano e vira manchete de um jornal sensacionalista.

Arandir é o protagonista da trama. Sua personagem é marcada pela tragédia, tema comum à maioria dos textos desse dramaturgo. O enredo é “aparentemente” simples: Arandir presencia um atropelamento na Praça da Bandeira e corre para socorrer a vítima. O atropelado, antes de vir a falecer, pede-lhe um beijo na boca. O que nos parece um ato de simplicidade: “um simples beijo”, torna-se o fio condutor da trama trágica da obra. A sociedade não consegue entender o beijo dado por um homem na boca de um outro que se encontra prestes a morrer. Desse ato, surgem vários fatos que vão dar suporte ao enredo da trama, os elementos teatrais que permitirão que a ação dramática seja conduzida até o desfecho da peça. Desses, talvez o mais importante, por ter a função de manter a linha dramática do enredo, dá-se a partir da personagem de Amado Ribeiro. Como repórter, visando encontrar um furo de reportagem a qualquer custo, ele forja o crime, convertendo Arandir de uma simples testemunha de um acidente urbano em autor do suposto assassinato e transformando o beijo dado a um moribundo em uma trama de homossexuais. O desejo de aumentar a tiragem do jornal o leva a manipular os fatos, as atitudes e as vidas das pessoas que estão envolvidas na história. O que nos leva ao fato da mídia se envolver em corrupções e a questionar o seu papel enquanto veiculadora de informações. A ética profissional, no contexto, é ignorada e os fatos são utilizados à revelia do profissional que tem como objetivo básico apenas vender o produto de sua “imaginação”, mesmo que esse não venha a retratar a realidade. O desejo de ter o trabalho passando de mão em mão

associado ao interesse financeiro faz com que a ética, neste caso, seja colocada em segundo plano.

A primeira pessoa manipulada é Cunha, investigador que havia sido denunciado pelo jornalista por ter chutado a barriga de uma mulher grávida, causando-lhe o aborto. Em seguida, a viúva do atropelado, temendo que o repórter veiculasse no seu jornal que ela tinha um amante, é induzida a mentir para a esposa de Arandir, Selminha, dizendo-lhe que seu marido, Arandir, tinha o hábito de visitar o seu e os dois haviam até tomado banhos juntos, insinuando uma relação homossexual entre eles. Essa cena coloca em questão até que ponto a hipocrisia social é capaz de contaminar, através dos discursos, o espaço psicológico do “outro”. Às vezes, o homem opta por mentir, mesmo sabendo que a mentira irá a prejudicar a vida de outra pessoa, pensando apenas em manter suas “verdades” protegidas, sendo que, na maioria das vezes, a sociedade é conivente com essa atitude. Faz-se necessário que esclareçamos a importância do vocábulo “moral” dentro da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Nossa visão em respeito a esse vocábulo, ainda que um tanto simplista, coincide com as definições de Aurélio Buarque de Hollanda:

Moral [do lati. *morale*, ‘relativo aos costumes’]. 1. Filos. Conjunto de regras de conduta consideradas como válidas, quer de modo absoluto para qualquer termo ou lugar, quer para grupo ou pessoa determinada [cf. ética (1).] 2. conclusão moral que se tira de uma obra, de um fato...<sup>28</sup>

Todavia, no texto rodriguiano o termo deve ser visto de maneira mais abrangente, não se resumindo somente às “regras de conduta” como define Angela Leite Lopes:

Mas não se pode dissociar essa questão moral das outras discussões que são postas em jogo em sua obra. Insistimos nesse

---

<sup>28</sup> Buarque de Hollanda Ferreira. s/d. p. 950.

ponto e encontramos aí mais um aspecto de sua modernidade. Nelson Rodrigues levanta questões de ordem moral na medida em que focaliza o indivíduo entregue às complexidades da vida moderna — à perda da identidade própria na multidão, à mecanização, à instabilidade, à insatisfação, à afirmação dos direitos da mulher, à angústia. Esses aspectos fazem parte da trama tanto quanto o trabalho com os diálogos. Idéias e linguagem remetem assim para um questionamento fundamental.<sup>29</sup>

Arandir, antes de se envolver com o escândalo criado pela reportagem do “Beijo no Asfalto”, tinha um bom emprego e uma vida feliz junto a sua esposa, Selminha e a cunhada, Dália. Podemos dizer que o dramaturgo trabalha com a concepção de “mundo ideal” (uma família “feliz”) x “mundo destruído” para conduzir a evolução do conflito dramático:

- O sogro começa a incitar a filha contra o genro, dizendo-lhe que foi Arandir quem beijou a vítima do atropelamento, contrariando a versão do mesmo que diz à esposa que o atropelado, prestes a vir a falecer, pediu-lhe um beijo.
- A vizinhança, representada pela personagem D. Matilde (FIG. 10) atíça a desconfiança da esposa levando e trazendo intrigas a respeito da vida do casal.
- A esposa, depois de sofrer distintas pressões, por fim, passa a duvidar da fidelidade do marido.
- O único “apoio” que Arandir tem é o de Dália, porque a cunhada sentia “paixão” por ele. Ela decide assumir esse sentimento indo a sua procura para dizer-lhe que o ama, que acredita em suas palavras e deixaria tudo para ficar com ele.

Entretanto, o destino trágico de Arandir, neste momento, já está traçado:

---

<sup>29</sup> Leite Lopes, 1993. p. 36. (os grifos são nossos)

ARANDIR - Dália, eu mato tua irmã. Amo tanto que *(muda de tom)*  
Eu ia pedir. Pedir à Selminha para morrer comigo.<sup>30</sup>

Este amor de duas irmãs pelo mesmo homem, como já mencionamos, é juntamente à temática incestual, uma constante na dramaturgia rodriguiana. Arandir sente-se atraído por Dália ao surpreendê-la tomando um banho, porém sua “moral” não o deixa expressar seus sentimentos mais íntimos. No texto, o dramaturgo se preocupa mais em acentuar o estado psicológico, o caminho de solidão trilhado pelo protagonista:

ARANDIR (...) *(Violento)* Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! (...) É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! *(grita)* Eu não me arrependo! Eu não me arrependo.<sup>31</sup>

O dilema pelo qual a personagem passa é visto, aqui, como um “ pilar” de sustentação de seu viver. A personagem tem, psicologicamente, toda a sua existência remexida por uma torrente de tensões e a única saída que encontra é se apegar a sua integridade moral e, ao fazer isso, sente-se redimida.

O desfecho da obra é, sem dúvida, o ponto mais surpreendente. Aprígio vai até o hotel onde Arandir se encontra; ordena a Dália que saia daquele recinto e começa a discutir com o genro, acusando-o de ser amante do atropelado e Arandir o acusa de desejar a filha como mulher. Os dois trocam agressões verbais até que Aprígio, que também se encontra mergulhado em um dilema, revela ao genro o motivo de sua ira, saca de uma arma e o mata:

ARANDIR *(atônito e quase sem voz)* - O senhor me odeia porque  
Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

---

<sup>30</sup> Rodrigues, 1994. (p.987)

<sup>31</sup> (p. 986)

APRÍGIO (*num berro*) - De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a seu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. (...) <sup>32</sup>

Dessa forma, a destruição da imagem da família feliz é concretizada com a revelação do que até então é ocultado. Não há mais “mundo ideal”, os sentimentos múltiplos evocados no desenvolvimento da trama conduzem-na ao final trágico.

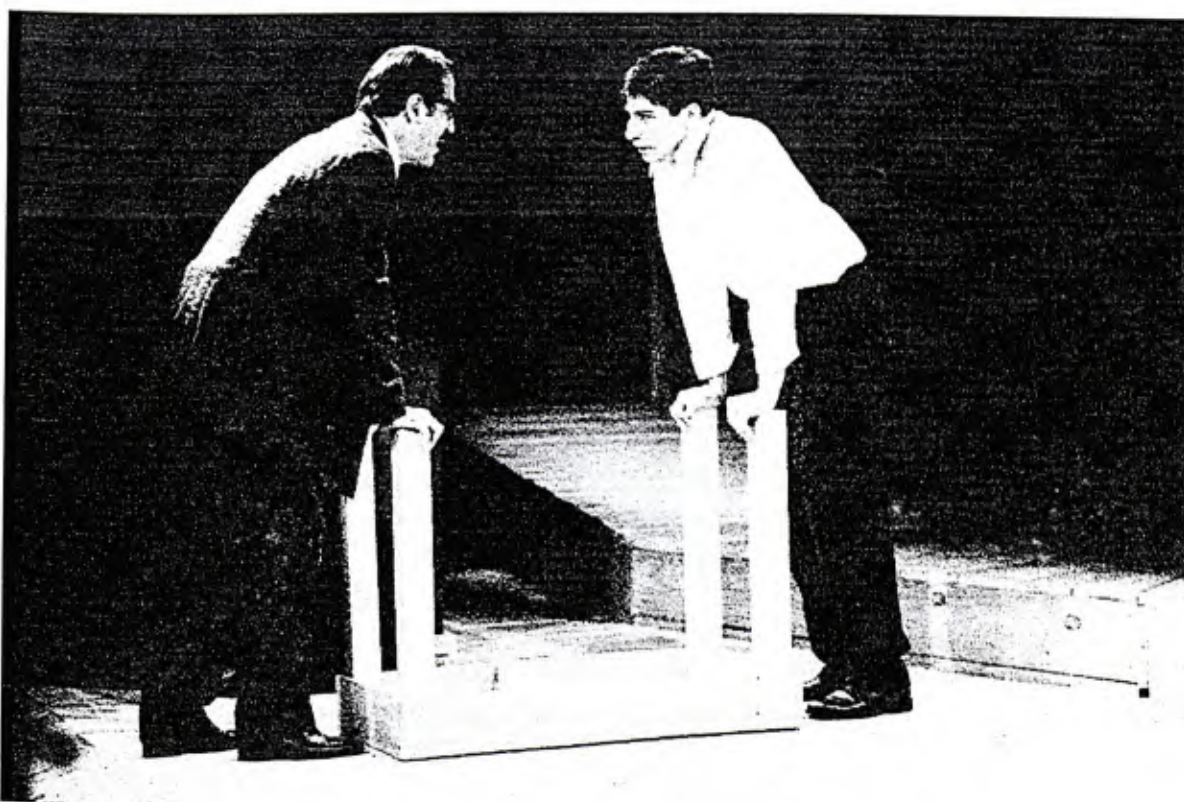


FIG. 11 - Aprígio (Ferruccio Verdolin Filho) e Arandir (Jorge Emil) trocando acusações - Casa da Foto

Podemos afirmar que Nelson Rodrigues conduz a linha dramática de seu texto de forma que o leitor também pense que o motivo que leva Aprígio a odiar o genro e vir a

---

<sup>32</sup> (p.989)

matá-lo seja ciúmes da filha; portanto, matar seria um ato de nobreza: a honra da filha. Entretanto, a verdadeira razão para tal ato é que o mesmo não consegue mais conviver com seu próprio homossexualismo, punindo o “objeto” de seu desejo com a morte. Atualmente, podemos contextualizar o texto, colocando em enfoque a discriminação pela qual o homossexual passa em nossa sociedade. O fato dele ser constantemente discriminado o leva, muitas vezes, a não assumir a sua opção sexual, vivendo sob uma máscara constante. Carlos Basilio Muñoz atento a essa realidade (através do contato com o livro de Thomas Weiberg, 1983, *Gay men, Gay selves: la construcción social de la identidad homosexual*); nos coloca que quando o indivíduo descobre que é homossexual, passa a viver emoções como curiosidade e medo, apresentando dissonâncias cognitivas (dificuldade de assumir a nova identidade com suas funções habituais):

... En principio, la aceptación de la nueva identidad requiere un trabajo de reducción de disonancia. Según las referencias que obtuvo, él es homosexual, pero eso es malo. El individuo inicia maniobras para reducir la disonancia, emprendiendo la construcción de un yo con el que pueda vivir. Se compara con otros, y si esto no ayuda devalúa sus juicios anteriores y busca nuevos grupos de referencia. Una manera de reducción es rechazar la autosospecha, tomando ciertos índices convencionales de la heterosexualidad (aumentar su actividad heterosexual, si es virgen buscar una experiencia heterosexual, etcétera). En principio busca probarse que no encaja en la descripción de la homosexualidad.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Basilio Muñoz, 1996. p. 66. [A princípio, a aceitação da nova identidade requer um trabalho de redução de dissonância. Segundo as referências que obtive, ele é homossexual, mas isso é mau. O indivíduo inicia manobras para reduzir a dissonância, empreendendo a construção de um eu com quem possa viver. Compara-se com outros, e se isso não ajuda, mas desvaloriza seus juízos anteriores e busca novos grupos de referência. Uma maneira de redução é recusar a auto-suspeita, tomando certos índices convencionais da heterossexualidade (aumentar sua atividade heterossexual, se é virgem procurar uma experiência heterossexual, etc). A princípio busca provar a si mesmo que não encaixa à descrição da homossexualidade.]

Sabemos que essa não é a única posição que assume o homossexual em nossa sociedade. Existem outras como a transgressora, que aparece, por exemplo, nas peças *As piranhas também usam Kolynos* e *O nervo da flor de aço* do bailarino e ator mineiro, Marcelo Gabriel.

Essa atitude de Aprígio - destruir o amor não correspondido - também é comum à dramaturgia rodriguiana. Por um outro lado, a técnica utilizada pelo dramaturgo: revelar o motivo de tanto “ódio” de um pai de família pelo genro somente na última cena da obra, pode ser lida como uma estratégia para manter o suspense da obra, fazendo com que o leitor se surpreenda, dando mais emoção ao desfecho trágico da peça.

### 1.3.1.1- A linguagem

A maioria da crítica literária ressalta que Nelson Rodrigues criou uma nova linguagem, abrindo um novo caminho para a dramaturgia brasileira. Os seus textos adotam uma linguagem que enfoca o homem comum como aponta Célia Berrettini:

A renovação, porém não se limitou ao aspecto da mudança temática; aliás, a rigor, apenas a *Valsa n° 6* se filia ao *Vestido de Noiva*. Essa renovação se fez sentir também, e sobretudo, no domínio da fala: Nelson Rodrigues criou uma linguagem nova, abrindo caminho a não poucos dramaturgos. Se os dramaturgos da geração anterior faziam uso de um diálogo artificial, um tanto empolado e distante da fala corrente, diária, já Nelson Rodrigues adota uma linguagem que é o reflexo das conversas do homem comum, com sua gíria, com seus modismos, com seus defeitos de vocabulário, com suas incorreções gramaticais, com suas interrupções, enfim com muitas características da linguagem coloquial.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Berrettini. 1980. p.160.



Há em *O Beijo no Asfalto* a presença dessa linguagem coloquial. O vocabulário, às vezes, é rude, não obstante, sem apelar para o palavrão. As personagens do investigador Cunha, seu assistente Aruba e o repórter Amado Ribeiro apresentam esse tipo de registro. Seus diálogos estão repletos de gírias, uma fala na qual não são medidas as palavras:

CUNHA (*exagerado*) - Por essas e outras é que a polícia baixa o pau. E tem que baixar!<sup>35</sup>

VIZINHO - Com licença.

ARUBA - Fala, meu chapa!

VIZINHO (*tímido*) - É que.

AMADO - Desembucha!<sup>36</sup>

Segundo Célia Berrettine<sup>37</sup>, a gíria utilizada é “bem aproveitada, que enriquece o vocabulário”, ainda que esse emprego não tenha se limitado ao Rio de Janeiro. “É a gíria brasileira e não mais carioca”. Nelson Rodrigues, enquanto conhecedor da língua portuguesa, trabalha com a gíria profissional de periodismo policial que manejava bem devido aos anos de trabalho como jornalista.

Outro recurso de linguagem, muito utilizado pelo dramaturgo, é o ritmo, que aparece no texto através do constante uso de frases curtas. Recurso que ora dá agilidade à leitura da cena ora acentua o clima de tensão ou dá suspense à passagem em questão. São diálogos multifacetados, muitas vezes compostos de simples monossílabos e, em outros trechos, preenchidos por interrogações que nem sempre têm uma resposta, seguidas por momentos de silêncios.

ARANDIR (*fremente*) - Teu pai. É mesmo! Estava comigo e viu.  
(*com desespero*) Teu pai disse que eu... (*muda de tom*) Antes de

---

<sup>35</sup> Rodrigues, 1994, p. 953 - o grifo é nosso

<sup>36</sup> (p. 968) - os grifos são nossos

<sup>37</sup> Berrettini, 1980, p. 161.

morrer. O rapaz ainda estava vivo. (*incoerente*) O interessante é que na polícia só me falaram nisso!<sup>38</sup>

Discutindo essa temática dentro da obra do dramaturgo, Sábato Magaldi nos coloca que Helio Pelegrino, prefaciando *O Beijo no Asfalto*, registra que Nelson inaugura na peça:

o diálogo sincopado, alusivo, no qual o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia.<sup>39</sup>

Continuando sua análise, ele ainda observa que o ponto, no meio da frase não se limita a reproduzir a naturalidade, mas sim agiliza o diálogo, não fechando um enunciado, para que o espectador se enriqueça por múltiplas sugestões.

### 1.3.2 - O espetáculo

Segundo Eugenio Barba:

Uma representação nasce de um relacionamento específico e dramático entre elementos e detalhes que, tomados isoladamente, não são nem dramáticos nem parecem ter qualquer coisa em comum.<sup>40</sup>

Para atingir esse objetivo, o diretor tem que saber lidar com os “elementos e detalhes isolados” para transformá-los em ação dramática. O próprio Barba evidencia que:

Na montagem do diretor as ações, para se tornarem dramáticas, devem receber um novo valor, devem transcender o significado e as motivações para as quais elas foram originalmente compostas pelos atores.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Rodrigues, 1984. p. 957.

<sup>39</sup> (p. 54)

<sup>40</sup> Barba, 1995. p. 158.

<sup>41</sup> (p. 162)

Talvez, este seja o ponto mais trabalhoso para a equipe de direção de uma obra dramática: desenvolver com o grupo de atores significados que transcendem os originais sugeridos pelo dramaturgo nas didascálias dos textos. Transformar essas didascálias em ações dramáticas requer uma organicidade e um grande desempenho do grupo envolvido com o espetáculo. Os elementos que envolvem a montagem: trilha sonora, figurino, cenário, iluminação, atores e diretor, todos devem interagir em prol do sucesso da obra. Esse casamento de elementos teatrais fazem de *O Beijo no Asfalto*, como afirma o crítico do Jornal Estado Minas - Marcelo Avellar Castilho, “um espetáculo sem erros”<sup>42</sup>. Essa peça foi encenada inicialmente, em 1961, sob a direção de Fernando Torres e por um elenco conhecido no meio teatral carioca e brasileiro: Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Mário Lago, Suely Franco, Zilka Saberry, entre outros. Hoje, 35 anos depois, em Belo Horizonte, Wilson de Oliveira (diretor do espetáculo) consegue dar ao texto de Nelson Rodrigues uma nova versão que dialoga com o espectador a partir de referentes plásticos renovados (uso de rampa em cena, música, etc). A história de Arandir, mantém-se fiel ao texto original, mas estruturada semioticamente com signos que motivam o espectador de 1996. Os atores mineiros conseguem passar aos espectadores uma visão dinâmica e que permite aprofundar no enredo, sem deixar que a montagem caia em uma simples repetição do texto. As personagens encarnadas em cena resguardam traços dos anos 60, porém podemos perceber, através do discurso, uma nítida associação com a nossa década principalmente se levarmos em consideração dois assuntos abordados na peça: a questão não resolvida do homossexualismo e o poder que a mídia exerce como manipuladora dos fatos.

---

<sup>42</sup> Jornal Estado de Minas. 22/08/96

### 1.3.2. 1 - O Cenário



FIG. 12 - Selminha (Cristina Vilaça) é colocada frente a frente à viúva do atropelado (Cynthia Paulino) na presença do delegado Cunha (Gustavo Werneck), seu assistente Aruba (Nivaldo Pedrosa) e o repórter Amado Ribeiro (Luiz Arthur) - Casa da Foto

O cenário, idealizado por Raul Belém para a montagem, possibilita que o espaço do palco se transforme em qualquer ambiente necessário para compor as cenas da peça. O cenário é confeccionado todo em madeira (FIG. 12) dando ao espaço diferentes usos: ora representa a Praça da Bandeira, local onde acontece o atropelamento que desencadeia a trama dramática do espetáculo, ora representa a casa de Arandir e Selminha, em outros momentos o escritório em que ele trabalhava, a delegacia, o quarto do repórter Amado Ribeiro e um quarto de hotel ou, ainda, a casa da viúva do atropelado. Todos esses

ambientes são corporizados apenas mudando uma cadeira ou uma mesa de lugar pelos atores, ou abrindo e fechando uma porta rolante que se encontra no fundo do palco.

O valor semiológico do cenário não se esgota apenas nos signos implicados nos elementos que compõem o espaço físico. Um objeto do cenário pode representar outro elemento semântico como, por exemplo, a porta rolante utilizada na montagem que, além da função de “porta” (abrir - fechar), é utilizada na mudança de ambiente cenográfico e, ainda, como o barulho do tiro da arma que é disparado contra Arandir pelo sogro, Aprígio.

### **1.3.2.2 - O figurino e a trilha sonora**

O vestuário significa o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião; às vezes determina uma personalidade histórica contemporânea. Nos limites de cada uma destas categorias (e também fora delas), o vestuário pode significar todos os tipos de nuances como a situação material da personagem, seus gestos e certos traços de seu caráter.<sup>43</sup>

Sabemos que o poder semiológico do vestuário não se limita à função de vestir o ator para a sua apresentação como evidencia a citação acima. O vestuário utilizado pelos atores na montagem é confeccionado por um tecido brilhante, que ganha uma vivacidade nas cores quando a luz incide sobre ele e dá aos atores mais dinamicidade na movimentação cênica. Através do vestuário, o espectador pode fazer uma leitura da condição social do protagonista da obra e de sua família ou do investigador Cunha, seu ajudante Aruba e o repórter Amado Ribeiro. As vestes nos demonstram que Arandir e seus familiares dividem o espaço social com uma classe média típica de bairros que se acercam

---

<sup>43</sup>Kowzan. In: Guinsburg e outros (organizadores), 1988. p. 109-110.

do centro urbano das grandes cidades. As roupas de Cunha e Amado Ribeiro podem ser vistas como um complemento do caráter duvidoso de suas personagens. Cunha, por exemplo, usa camiseta e um suspensório caído sobre a calça - típico da função social que ele representa: um investigador. O fato de ficar todo o tempo dentro de uma delegacia faz com que a personagem retire o *blazer*.

Outra nuance que pode ser percebida na leitura do vestuário diz respeito à época em que se passa a obra. Apesar da atualidade dos fatos sugeridos pela direção da obra, os vestidos utilizados pelas personagens femininas, apesar de delinearem o corpo, remetem-nos à década de 60 - época em que a peça foi montada pela primeira vez no Rio de Janeiro.

A trilha sonora é composta principalmente por músicas instrumentais que têm a função de permitir a mudança de cenas durante o espetáculo. Dessa forma, é evitado o uso do tradicional apagão para executar essa mudança. Em algumas cenas, inclusive, a música é colocada e o técnico de iluminação apenas muda o foco da cena, dirigindo-o para o espaço do palco onde a cena acontecerá. A música também é utilizada como um dístico quando é associada à figura do protagonista. Através da famosa marcha carnavalesca:

Olha a cabeleira do Zezé  
Será que ele é?  
Será que ele é?...<sup>44</sup>

é colocada em dúvida a masculinidade de Arandir. O espectador é levado a encarar, ou pelo menos a associar essa personagem como um homossexual. A mesma música também dá à obra um certo tom irônico, sendo motivo também de humor, já que ela é colocada no momento em que Arandir reaparece no escritório depois do episódio do “Beijo no

---

<sup>44</sup>Marcha de carnaval que segue sendo cantada ano após ano nos bailes carnavalescos.

Asfalto”. D. Judith, a secretária, adentra ao palco dançando freneticamente e movendo-se de maneira provocativa ao som da marcha, enquanto organiza o espaço para a cena que virá.

É importante ressaltar o trabalho de criação da direção do espetáculo nessa cena. No programa do espetáculo, distribuído no teatro, é colocado ao leitor/espectador que uma das coisas que Nelson Rodrigues detestava na vida era samba, conforme entrevista à seção “Arquivos Implacáveis”, em “O Cruzeiro” no mês de Janeiro de 1956. A direção subverte esta informação ao colocar no espetáculo, para ilustrar a situação embaraçosa pela qual o protagonista da obra passa, justamente uma marcha em ritmo de samba. A música, neste contexto, além de subverter os “gostos” do autor, relaciona-se com o déitico semântico da discriminação social pela qual o homossexual passa.

### **1.3.2.3 - Acessórios e seus significantes**

A peça inicia com um grande ruído em *off* que dentro do contexto simboliza o atropelamento do jovem que viria a ser a “coluna vertebral” do espetáculo. Neste instante, depois de um apagão as personagens são apresentadas ao público e todos, ao mesmo tempo, como se tivessem presenciado a cena do atropelamento, colocam uma rosa vermelha sobre o vestuário.

Enquanto acessórios, as rosas podem parecer, para um espectador desavisado, simples adereços pregados ao vestuário dos atores. Todavia, esses acessórios representam o

signo artificial<sup>45</sup> que marca a obra e passa a conotar distintos significados que se revelam como linha de ação dramática do espetáculo - a *morte* e a *paixão*:

- morte, já que o vermelho nos remete ao sangue (no espetáculo, sangue do atropelado e sangue do corpo de Arandir);
- paixão, porque a rosa é símbolo desse sentimento e que, na obra, movimenta a ação das personagens.

#### 1.3.2.4 - Atuação: movimentação dos atores em cena e voz

A movimentação cênica do ator no palco durante o espetáculo influencia muito na atuação. Se há uma movimentação que responda aos objetivos da montagem, o trabalho do ator fica menos árduo e o desempenho dos atores em cena, certamente, tornar-se-á mais inovador e criativo aos olhos do espectador. Em *O Beijo no Asfalto*, essa movimentação dá às cenas uma certa agilidade, fazendo com que os fatos representados sejam contextualizados ao ritmo da sociedade atual.

Quanto à atuação, os atores do grupo *Encena* detêm domínio do corpo e da voz. Podemos inclusive falar, utilizando os conceitos de Eugenio Barba, que há uma presença total<sup>46</sup> durante a encenação do espetáculo. O corpo e a voz constituem o eixo da peça. Por exemplo, a voz é um ícone marcante na composição do caráter das personagens:

---

<sup>45</sup>Aqui fazemos uso do conceito de signo artificial (“aquele de que se serve a arte teatral, “que é criado pelo homem ou pelo animal, voluntariamente, para assinalar qualquer coisa, para comunicar com alguém.”) retirado do artigo de Tadeusz Kowzan “Os signos no teatro - Introdução à semiologia da Arte do Espetáculo” - In: Guinsburg e outros (organizadores), 1988. p. 93 - 123.

<sup>46</sup>Barba, 1995. p. 244-246 (“maneira como os atores exploram e compõem a relação peso/equilíbrio e a oposição entre movimentos diferentes, sua duração e seus ritmos, habituando-nos a dar ao espectador não apenas uma percepção diferente da sua presença, mas também uma percepção diferente de tempo e espaço.”)



- o investigador Cunha apresenta uma voz impostada, lembrando, em alguns momentos, a voz do conhecido repórter de televisão - Gil Gomes. Essa voz, juntamente com os gestos por ele articulados, concede à personagem uma aparência rude e às vezes leva humor ao público;
- Aprígio apresenta um tom de voz forte e decidido, atribuindo à personagem característica de uma suposta integridade e firmeza nos atos que viria a cometer;
- Selminha e Dália usam um tom de voz suave, conduzindo as suas personagens a assumirem uma certa fragilidade interior. Dália, inclusive, muda o tom de sua voz de acordo com os seus desejos. Em certos momentos, ela é frágil, quando quer obter do pai e da irmã compaixão. Em outros, ela é determinada, visando seduzir Arandir;
- o repórter Amado Ribeiro se sobressai no espetáculo não só por ser uma personagem importante na trama, mas pela interpretação do ator (Luiz Arthur) que a representa. Uma das cenas de maior destaque atoral na peça é quando o ator representa um bêbado, na sua casa, quando Aprígio decide procurá-lo para tomar satisfações;
- Arandir é outra figura que tem a sua interpretação marcada pela voz, que vai se alterando de acordo com o desenrolar dos fatos. A princípio, o ator a coloca fortemente, demonstrando segurança e controle dos atos da sua personagem. Com o desenvolvimento do espetáculo, essa voz vai ficando mais fraca, apresentando falhas na dicção que intensificam a incoerência de idéias. Essas características são utilizadas para dar mais verossimilhança stanislavskiana à mudança de equilíbrio pessoal pela qual a personagem passa; sendo que sua sorte muda de repente, passando de um jovem casado e decidido a uma pessoa desacreditada por todos e que só tem um crédito a seu favor - sua consciência.

## 1.4 - Outros Nelsons

### 1.4.1 - Outro Beijo no Asfalto



FIG. 13 - Cena da Delegacia - o repórter Amado Ribeiro (Wesley Simões) e o delegado Cunha (interpretado por Wellyson Maurício e Gil Ramos) discutem o destino de Arandir - Foto Arquivo do grupo.

“Você que anda pela rua com tanta pressa de chegar. Veja só quantas histórias que há para se contar. São tantos tipos diferentes, estranhos, tão normais. Quando cruzam o seu caminho, parecem sempre iguais. Pois então, não se engane, achando que a vida é bobagem. É só prestar atenção. Você também é um personagem. O circo está armado, já vamos começar. Escolha o papel que quiser. Venha com a gente encenar a vida como ela é...”<sup>47</sup>

---

Música composta pela atriz Luciana Braga para o espetáculo.

Com essa canção a *Cia de Artes Reviu a Volta*, sob a direção de Marcelo Bones, inicia a apresentação de seu *Beijo no Asfalto*, incitando o público a viver com ela, de forma bem humorada, os momentos da tragédia de Arandir. É interessante observarmos que em um curto espaço de tempo e na mesma cidade, seja montada uma mesma obra por dois grupos distintos. Entretanto, ambos os espetáculos, apesar de serem fiéis ao texto de Nelson Rodrigues, têm as suas particularidades. O espetáculo dirigido por Marcelo Bones, diferente do dirigido por Wilson Oliveira, foi concebido para ser encenado em espaços não convencionais como galpões e a rua. O espetáculo foi apresentado primeiro no túnel da Lagoinha em Janeiro de 1988, local que se identifica com o espaço urbano gerador das ações dramáticas no texto do dramaturgo como afirma o ator Ivan Reis, um dos integrantes do *Reviu*:

... Ele inspira uma sensação muito presente no espetáculo: a solidão humana. Quando passamos pelo túnel, tivemos essa sensação logo de cara. A frieza do concreto tem a ver com o desprezo e a crueldade dos personagens de Nelson Rodrigues. Além disso, existe um aspecto de transcendência que é muito forte no texto, servindo de metáfora para a passagem da vida para a morte.<sup>48</sup>

Logo em seguida, o grupo passou a apresentar no Galpão Cine-Horto - novo espaço cultural alternativo do grupo *Galpão*.

Dentre as particularidades que diferenciam a montagem do grupo *Reviu a Volta* com a do *Encena* podemos destacar:

- Cenário - um palco pequeno nas cores amarela e vermelha, lembrando um cômodo de uma casa ou mesmo um pequeno picadeiro de circo. No teto, vê-se dois estandartes nas

---

<sup>48</sup> HOJE EM DIA. 10/01/98. p. 9.

cores amarelo e azul berrantes e ao lado do palco, bem próximo do público, instrumentos musicais (bateria, pratos, bumbo, violino, acordeão) que são usados pelos atores no decorrer do espetáculo.

- Trilha sonora e sonoplastia - a trilha sonora e sonoplastia é executada pelos próprios atores que demonstram habilidade para tocar todos os instrumentos que estão no cenário. Nessa montagem, também é usada a marcha “olha a cabeleira do Zezé...” para compor a personagem de Arandir, além de ser cantada no decorrer do espetáculo: há uma cena em que os colegas de trabalho de Arandir, mascarados (FIG. 14), lembrando o carnaval, tocam e resmungam a marcha procurando provocá-lo.



FIG. 14 - Cena do escritório - Arandir (Ivan Reis) é recebido pelos colegas (representados por Welysson Maurycio e Gil Ramos) que o criticam - Foto de Jotaerre Silva

A música está presente em todo o espetáculo, sendo tocada e cantada pelos atores em cena ou fora do palco, por aqueles que não estão encenando no momento. Dessa forma, a música

cria um ritmo para o espetáculo. Em algumas cenas, ela é usada para acelerar as ações das personagens, a canção em ritmo de samba, neste contexto, faz com que os atores acelerem a voz e os gestos para mostrar a passagem de tempo. Em outro momento do espetáculo, uma batida de *Rap* é introduzida para indicar a mudança de cena. Toda a sonoplastia é executada através dos instrumentos, inclusive o som dos disparos do revólver de Aprígio disparado contra Arandir no final do espetáculo.

- Vestuário, maquiagem, acessórios e caracterização das personagens - típicos do circo - as personagens femininas usam: saia de bailarina, rosa vermelha no pescoço com um vestido branco debaixo (Dália), roupa de criança com meias grossas com corações vermelhos pregados (Selminha), vestido preto com máscara e chifres (viúva do atropelado), vestido muito fora de moda, com bobes na cabeça, óculos enormes, sacola de palha, galinha na mão e nádegas com enchimento (vizinha). Tal personagem entra em cena cuspidando fogo como se estivesse no picadeiro. Essa passagem, além de nos remeter imediatamente ao espaço circense, leva-nos a relacionar, intertextualmente, a personagem com a que representa a mulher que reconhece Pedro como um dos discípulos de Jesus no espetáculo do grupo *Galpão - Rua da Amargura* (analisado nesta dissertação no terceiro capítulo). Essa analogia tanto com o circo, quanto ao espetáculo do *Galpão* só vem a confirmar a influência que esse exerce no trabalho dos demais grupos existentes em nossa cidade. As personagens masculinas vestem trajes que também nos remetem ao circo, calçados tipo coturno com meia em tons coloridos e fortes, vestem calças que deixam o joelho (delegado Cunha) ou a canela à mostra (Aruba - interpretado por uma atriz, que também representa a viúva, D. Matilde e D. Judith), o ator que representa Arandir usa nariz de palhaço, um

cravo vermelho sobre o *blazer* e uma gravata vermelha que destoa do resto da roupa. Seus gestos são de uma pessoa tola, fazendo alusão à figura do *clown* (FIG. 14). Aprígio aparece com calça e terno preto, com um cravo amarelo sobre o traje, também usado por Amado Ribeiro. O delegado Cunha é representado por dois atores que vestem roupas semelhantes. A maquiagem utilizada por todos os atores em cena é bem carregada, fazendo alusão também ao circo. Eles também usam muito *pancake* branco no rosto.

• Símbolos - a presença da rosa e do cravo é um símbolo marcante nos dois espetáculos. Segundo o dicionário dos símbolos<sup>49</sup>, “o caráter solar reforça-se nas flores alaranjadas e amarelas; o parentesco com a vida animal, o sangue e a paixão nas flores vermelhas”. A cor vermelha indicando sangue, morte, sentidos vivos e ardentes como a paixão, na montagem, não nos remete a nada fora da simbologia recorrente na maioria dos espetáculos e já tratada. O interessante é a cor amarela do cravo usado por Aprígio; “a cor do sol que chega de tão longe, surge das trevas como mensageira da luz e volta a desaparecer na tenebrosidade”<sup>50</sup>; remetendo-nos ao sentimento oculto que a personagem nutre pelo genro, diferenciando-o dentro do contexto da obra. Outro símbolo que nos chama a atenção é o uso de um tomate em cena. Um dos atores, ao narrar que o loteamento passou por cima do homem na Praça da Bandeira, amassa um tomate até que todo o líquido do mesmo caia no chão, simbolizando o sangue jorrado do corpo do atropelado. O fogo que é cuspidor pela personagem que representa a vizinha de Arandir e Dália, como ícone, além de poder ser associado com o circo, como já o fizemos, reflete o poder de destruição presente no

---

<sup>49</sup> Cirlot, 1984. 256-257.

<sup>50</sup> (p. 172-180 - o grifo é nosso)

discurso da vizinha que vai semear “veneno” na relação do casal, dando início à destruição da imagem de “família feliz”.

- Linguagem - a inovação se dá na incorporação de piadas maliciosas, que não aparecem no texto do dramaturgo, na montagem. As pessoas, ao ficarem sabendo que Arandir dera um beijo no boca de um homem, começam a ligar para a casa dele, passando trotes (muito utilizado por adolescentes) na sua esposa e trazendo a desconfiança ao relacionamento familiar.

- Atuação - é pelo viés do humor que o grupo coloca em cena a história de Arandir, sem comprometer o desenvolvimento do enredo trágico. A figura do *clown* utilizada pelo ator que representa Arandir (Ivan Reis) é trabalhada cuidadosamente, dentro do contexto do espetáculo, não deixando que a personagem caia em um estereótipo de um simples palhaço. O ator consegue dosar o humor e ao mesmo tempo ressaltar as cenas que têm uma carga dramática mais acentuada. Outra atuação que merece destaque é a dos atores que representam o delegado Cunha (Gil Ramos e Wellyson Maurício - FIGS. 13 e 15). Eles conseguem sincronizar os gestos e falas, inclusive a dicção, havendo um respeito mútuo do tempo e do ritmo, como se fossem um o espelho do outro, um duplo que representa uma unidade de corpos e ações.

O fato do espetáculo ser encenado em um palco não convencional o aproxima mais do público. Há um momento da peça em que os atores deixam o palco e passam a atuar bem próximo das cadeiras onde estão assentados os espectadores. A barreira da quarta parede stanislavskiana é quebrada, fazendo com que o espectador se sinta mais próximo da ação representada. No dia em que fomos assistir à peça, a maioria do público presente era

composta por adolescentes, alunos da Escola Estadual Juscelino Kubitscheck, que ficaram completamente envolvidos com a temática do espetáculo, comentando e questionando o destino e as atitudes do protagonista e das outras personagens, comprovando que o texto rodriguiano, com toda sua polêmica, supera a barreira do tempo e continua mexendo com os imaginários das pessoas de qualquer idade.



FIG. 15 - Cena do Mato - o delegado Cunha (interpretado por Wellyson Maurício e Gil Ramos) interrogam Selminha (Luciana Braga) - Foto Jotaerre Silva

#### 1.4.2 - *Flor de Obsessão*

Toda montagem é uma leitura pessoal. O encenador sensível traz à tona frequentemente, valores insuspeitados pelo próprio dramaturgo. A obra contém elementos latentes, inexpressos pelo diálogo, que o artista inteligente capta e materializa...<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Magaldi, 1992. p. 82.



No palco uma grande mesa de madeira, com três cadeiras: uma alojada ao centro e as outras duas nas extremidades. Sentado em uma das cadeiras, um ator aguarda a luz de palco para começar a atuação. O espectador se depara com pétalas de flores e uma variedade de bonecos espalhados estrategicamente pelo palco e nas laterais da mesa aparecem dois espelhos grandes, que refletem a imagem dos atores e dos bonecos em cena.

Sob esse cenário e trabalhando com “elementos latentes” já expressos no diálogo e com outros surgidos da análise da obra de Nelson Rodrigues, a Companhia Pia Fraus Teatro, de São Paulo encena *Flor de Obsessão*. Espetáculo que coloca no palco uma multiplicidade de sentimentos que pulula na obra de Nelson Rodrigues. Os atores contracenam quase toda a peça com bonecos de manipulação, que assumem, dentro do contexto da montagem, formas humanas representando personagens do universo rodriguiano. Completamente envolvidos nesse universo, os três atuam a maior parte da obra, com os rostos cobertos por máscaras, doando os seus corpos e gestos aos bonecos e dando vida às personagens do autor. Em uma cena, um dos atores se traveste de mulher e se contorce ao som da música. Em outra, vestido de noiva e assumindo a personagem feminina rodriguiana, dança um tango com o outro boneco travestido de homem; depois faz sexo com uma boneca, enquanto o outro ator sente o efeito do ato sexual em outro lado do palco. Em outro momento, despe a boneca e a espanca, logo em seguida assassina outra e lava as mãos, enquanto os dois atores estrangulam os bonecos. O homossexualismo é associado com a idéia de impotência: um dos atores, dependurado em cordas pelos outros, observa as bonecas se amarem e não pode fazer nada. Um dos atores passa a boneca pelo

corpo do ator amarrado, estimulando os seus desejos carnis, mas a sua posição não permite que ele consuma seus desejos.

O uso dos gestos e do corpo se transformam no eixo dramático na medida em que são a ferramenta de construção do mundo representado. As falas são substituídas por ruídos distintos e às vezes os atores emitem sons que não se entendem. A única fala clara em todo o espetáculo é “*passa isso aqui sua puta*”. O entendimento da obra não é comprometido pela ausência de diálogos porque o espetáculo está estruturado assumindo a “competência”<sup>52</sup> do espectador. Os gestos dos atores ao serem incorporadas à manipulação dos bonecos e aos recursos cênicos: música e luz, são capazes de colocar em cena o universo dramático de Nelson Rodrigues, fazendo com que o espectador realmente se sinta envolvido nas diversas tramas sugeridas no decorrer do espetáculo. Para o espetáculo foi elaborado um roteiro que não segue uma peça específica do autor. O objeto de encenação, o mundo dramático de autor, é representado traduzindo as “palavras” originais em gestos, silêncios, uso do corpo, etc, comprovando que nem sempre só obtém sucesso a encenação que simplesmente segue as didascálias do texto e demonstrando que as imagens que surgem do conjunto da obra podem assegurar a harmonia do texto e do espetáculo, mesmo que o objeto utilizado para expressá-las não sejam as “palavras”.

---

<sup>52</sup> Fazemos uso de um dos conceito estabelecido por Keir Elam no livro *The semiotics of Theatre and Drama* (p. 87): Há uma forma fundamental de competência requisitada antes que o espectador possa começar a decodificar o texto apropriadamente: a habilidade de reconhecer a *performance* como tal. Eventos teatrais são distintos de outros, de acordo com certos princípios cognitivos e organizacionais que, como todas regras culturais, têm que ser aprendidas.

## 1.5 - Seguindo com Nelson Rodrigues

“El teatro es cuerpo, el teatro dice que las emociones son necesarias y vitales, y que él - teatro - trabaja con y para las emociones; el problema está en saber qué hacer con ellas.”<sup>53</sup>

Buscando concluir nossa leitura sobre as montagens de Nelson Rodrigues pensamos que encená-lo requer do diretor e dos atores envolvidos na concepção do espetáculo uma capacidade de alterar seus comportamentos naturais e espontâneos, para que, ao lidar com o mundo sugerido pelo dramaturgo, o espetáculo não caia em um emaranhado de clichês e inclusive possa transcender (seguindo Barba) o texto original. Esse, ao ser trabalhado pela direção nos ensaios e, em seguida, a cada dia de apresentação do grupo, deve provocar nos atores o desejo de romper o equilíbrio cotidiano para avançar e alcançar o equilíbrio extra-cotidiano em cena, o que produz uma atuação contínua e evolutiva.

Uma montagem é, na realidade, uma eterna construção de significados de um coletivo. Fernando Taviani nos diz que:

“... o melhor teatro ocorre quando uma união íntima é criada entre o ator e o espectador, quando ambos sentem da mesma maneira, ou quando um deles transmite completamente ao outro o que está pensando ou experimentando.”<sup>54</sup>

Nessa nossa reflexão acerca do espetáculo, faz-se necessário, ainda, que retomemos a citação do mesmo Fernando Taviani, que aparece neste capítulo em forma de epígrafe, para sintetizarmos a nossa visão da relação texto x espetáculo. Se o espectador ao assistir ao

---

<sup>53</sup>Ubersfeld, 1989, p. 209. (“O teatro é corpo, o teatro diz que as emoções são necessárias e vitais, e que ele - teatro - trabalha com e para as emoções, o problema está em saber o que fazer com elas.”)

<sup>54</sup>Taviane. - In: Barba, 1995. p.256

espetáculo for capaz de “imersão seu modo de ver esta vida (a nossa) e de fazer *suas* descobertas”, certamente poderemos afirmar que a obra cumpriu o seu objetivo. A relação entre o texto e o espetáculo se dá por diferentes viés. Por exemplo, na *Serpente*, através da manutenção, o mais fiel possível, das falas (mesmo com a estratégia de marketing). Nos dois *Beijos*, com a criação de formas plásticas novas que fazem com que o texto dialogue com a sociedade atual (rampa, rua, etc) e em *Flor de Obsessão* realizando a tradução das “palavras” em formas corporais, sonoras, gestuais, etc.

**Capítulo 2 - O Casamento e *El Coronel no tiene quien le escriba* -  
romances e espetáculos**

*... A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo de ser das pessoas.<sup>55</sup>*

---

<sup>55</sup>Candido, Rosenfeld, Almeida Prado, Sales Gomes, 1984. p. 59,60.

## 2.1- O universo romanesco x o universo teatral

O enredo se faz presente na obra literária através das personagens que o vivem, fazendo com que os significados e os valores que dessas surjam tomem vida própria no desenvolvimento da obra. Quando entramos nos *bosques ficcionais* de um romance nos deparamos com uma infinidade de situações que conduzem o eixo central da história em questão.

Ao falar do papel da personagem<sup>56</sup> Antonio Candido nos aponta que estas

como seres humanos encontram-se integradas num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.

Nessa fala podemos perceber exatamente as nuances que fazem com que uma personagem obtenha êxito seja no texto romanesco ou no dramático. Geralmente quanto mais “valores” aparecem implícitos na construção das personagens, mais verossímil essas vão aparecer aos olhos dos leitores/espectadores. Os autores/dramaturgos através das ações dramáticas dão a essas personagens vida própria, realçando aspectos essenciais do caráter e fazendo com que as mesmas se tornem o que há de mais vivo na obra. Dessa forma, a aceitação do romance/espetáculo por parte do leitor/público passa a depender de como vai aceitar a “verdade” da personagem por ele lida/assistida. É mister que aclaremos que a personagem é obviamente apenas um dos aspectos que compõem o romance, pois temos consciência de

---

<sup>56</sup>Candido, Rosenfeld, Almeida Prado, Sales Gomes, 1984. (p. 45)

que são as palavras, sem deixar de observar outros itens como tempo, espaço, narrador, etc, que fundam o universo romanesco. O que nos faz evidenciar a personagem neste momento é o fato da mesma também ser um dos elementos mais importantes dentro do texto teatral. É justamente por isso que podemos aclarar que na literatura ficcional (ou mesmo no cinema ou na televisão) as personagens podem até vir a ser dispensadas por um certo tempo, o que é possível, mas com uma frequência muito menor no teatro, visto que o palco pode permanecer “vazio” só por escassíssimos minutos, mesmo com a presença da luz, música, cenário, etc, no palco, o espectador fica esperando a presença do ator, travestido de sua personagem, em cena. Com isso, podemos estabelecer uma das principais distinções entre o romance e o espetáculo teatral, ou seja, é através da palavra que é criada a linguagem romanesca, ao passo que é o corpo (do ator) a matéria básica que cria a linguagem teatral.

A personagem romanesca para ser apresentada ao público nem sempre necessita da mediação do narrador. A história geralmente não nos é contada, mas sim interpretada como se fosse um fato que fizesse parte da nossa realidade. Isso faz com que o teatro obrigue a leitura do espectador a transformar a narração em ação. Por um outro lado, o espectador, ao se ver frente ao palco, em confronto direto com as personagens, é estimulado a interagir, mesmo na “aparente” passividade da palavra, com este tipo de ficção que sai do palco e lhe entra pelos olhos e ouvidos.

O teatro cumpre a função de dar vida às personagens criadas pelos autores/dramaturgos e caberá ao diretor do espetáculo e ao elenco transformarem a linguagem do romance na do espetáculo, de maneira que possa diferenciar as distintas

especificidades de cada uma. Isso significa na prática criar um texto intermediário entre o romance e o espetáculo (roteiro) que pode estar escrito ou não. Estamos cientes de que há outras características que diferenciam o romance do espetáculo teatral. Dentre as quais podemos citar:

- o espaço, que no romance, por sua gênese, é mais descritivo, enquanto no teatro tem que ser sintético;
- o tratamento do tempo no teatro tem que ser sígnico, ao passo que no romance também é descritivo;
- a linguagem do teatro é apelativa, procurando sempre persuadir, estimular e chamar a atenção da platéia, enquanto que no romance tem como objetivo o relato do mundo ficcional narrado;
- o espetáculo teatral se baseia na ação dramática, já no romance essa não é necessariamente fundamental, representando apenas uma estrutura do mesmo.

A peça e a sua representação geralmente mostram muito menos aspectos das personagens que os romances, devido aos outros elementos que são incorporados à montagem. Será função da direção e dos atores envolvidos na realização do espetáculo trabalharem com as particularidades de cada personagem continuamente, para dar a elas um poder “extraordinário”, fazendo com que as palavras, escritas pelos autores e integradas aos gestos e falas cedidos pelos atores tomem vida própria e ganhem espaço no palco.



## 2.2 - O CASAMENTO (de Nelson Rodrigues)



FIG. 16 - *O Casamento* - abertura do espetáculo, onde todos os atores, presentes em cena, aparecem vestidos de noivas - Casa da Foto

### 2.2.1 - O Romance

Essa obra, como a maioria dos textos do autor, traz como tema central a desestruturalização dos relacionamentos humanos com toda a crueza da linguagem rodriguiana. É um romance tão polêmico que ao ser lançado, em 1966, trazia uma tarja vermelha na capa com os seguintes dizeres: “Leitura para adultos”, não deixando de ser proibido e acusado de “atentar contra a organização da família”. Arnaldo Jabor nos coloca:

Pega o que há de mais sinistro e corroído nas cidades modernas. É um livro poluído pela cidade, que só olha o indescritível. Nelson Rodrigues escolhe o feio como ataque ao bom gosto catalogado,

escolhe o excesso como agressão ao trágico previsível, devolve uma ‘superpornografia’ aos que o chamavam de ‘pornográfico.’<sup>57</sup>

A linguagem mordaz de Nelson Rodrigues é retratada capítulo por capítulo do romance, deixando o leitor completamente atordoado tanto pelo uso e estrutura de linguagem como pelas situações conflituosas pelas quais as personagens são dirigidas.

O enredo do romance pode parecer simples em uma leitura ingênua: a história gira em torno da família de Sabino Uchoa Maranhão (marido, até aquele momento, exemplar, pai de quatro filhas e diretor-presidente de uma mobiliária bem sucedida no Rio de Janeiro) e do suposto casamento de sua filha mais nova, Glorinha. Toda a história passa em um espaço cronológico de um dia - à véspera do casamento da filha, Sabino descobre, por parte do médico-ginecologista da família - doutor Camarinha, que aquele que viria a ser o seu genro é homossexual. O médico lhe revela que vira Teófilo, seu futuro genro, beijando na boca de seu assistente, Zé Honório. Esse fato desencadeia todas as outras ramificações da trama dramática:

- Doutor Camarinha, além de médico da família de Sabino há anos, é preconceituoso e intitula a si e ao filho, Antônio Carlos como machões:

— Escuta aqui, Sabino. Já imaginou se você tem um filho e o filho dá para pederasta? Eu tenho um e dou graças a Deus de meu filho ser macho pra burro! Macho, macho! Por meu filho, ponho a mão no fogo! (...)

— É mil vezes melhor uma filha puta do que um filho puto!<sup>58</sup>

— Sabino, mulher não entende nada de homem entra em cada fria! Em matéria de homossexual, é sempre a última a saber. E muitas vezes, sabe e aceita. Há também as que gostam, preferem o pederasta.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup>Rodrigues, 1997. contracapa.

<sup>58</sup>(p. 9)

<sup>59</sup>(p. 22)

- Antônio Carlos - um jovem aparentemente irresponsável, mas que na realidade apresenta distúrbios emocionais devido à dificuldade de relacionamento com o pai e transfere esse problema para a sua vida pessoal, faz tudo para viver um momento de emoção forte: realiza jogos sexuais para se divertir e apaixona-se por Glorinha, antes de vir a morrer em um acidente automobilístico.

- Zé Honório - homossexual cujo pai, tido como uma pessoa positivista e de reputação imaculada, teve um derrame. Para todos, tinha um grande respeito pelo pai, no entanto guardava muito ódio dele devido ao fato de ter sido punido, na infância, por fazer sexo com uma outra criança, além de ter recebido do pai bofetadas no rosto para falar como homem:

... “Não fala fino. Fala como homem!”<sup>60</sup>.

Uma das cenas mais fortes do romance é a vingança de Zé Honório do pai (FIG. 17). Este, na presença de Antônio Carlos, Glorinha e Maria Inês e diante do pai moribundo, aparece com um “mulato forte e de ventas obscenas”, faz sexo diante de todos e o pai falece.

O homossexualismo é um tema constante na dramaturgia de Nelson Rodrigues que geralmente aborda o assunto de forma bem direta, sem subterfúgio, colocando em evidência todas as particularidades do relacionamento homossexual e lidando com todas as paixões e desejos confessos e inconfessos do ser humano que, geralmente, são camuflados pelo meio social. Isto faz com que o leitor, ao entrar em contato com o texto, sintasse incomodado e, obviamente, este é um dos objetivos da escritura rodriguiana - incomodar a sociedade para mexer com as formas em que estabelecem as relações humanas em questão.

---

<sup>60</sup>(p. 121)



FIG. 17 - Zé Honório exhibe a seu pai o chofer de ônibus que ele arranhou para fazer sexo - Casa da Foto

- Doutor Sabino - é aparentemente o modelo de homem ideal: exímio esposo e pai de família. Entretanto, todas essas qualidades vão sendo corroídas no desenvolvimento do romance. Logo no início do relato, Sabino se revela como uma pessoa no mínimo atordoada: casou-se com sua esposa, Maria Eudócia, aos vinte anos, por ser impotente com uma prostituta. Diz gostar das quatro filhas igualmente, mas todos percebem a sua predileção por Glorinha, as outras filhas, descobrem que o pai daria ao futuro genro um cheque de cinco milhões e se revoltam, pois elas haviam recebido apenas um milhão.

Sua relação com D. Noêmia, sua secretária, que a princípio era calcada no maior respeito profissional, muda quando ele, ao se sentir sozinho, leva a secretária para um quarto de subúrbio e fazem sexo. Sabino se abre à Noêmia, confidenciando-lhe uma relação sexual que ele teve com um garoto aos 12 anos de idade.

• D. Noêmia é uma mulher que só descobre o sexo depois dos trinta anos, quando conhece Xavier e pela primeira vez vai para a cama com um homem. Sabino se torna o seu amor impossível, a partir do momento que o patrão a leva para cama, ela esquece do prazer que Xavier lhe proporcionava e começa a desprezá-lo.

• Xavier é uma pessoa simples cuja esposa tem lepra. Cuida dos ferimentos da esposa há quatorze anos, mas não é capaz de fazer sexo com ela devido ao seu estado físico. Encontra em Noêmia uma nova razão para viver e quando ela rompe o relacionamento, dizendo-lhe que ele já não era homem para ela, sente-se traído e ao voltar ao escritório em que a amante trabalhava lhe enfia o punhal, matando-a. Volta para casa pensativo e ao encontrar a esposa a mata friamente, suicidando-se em seguida.

• Glorinha é aparentemente ingênua e doce, mas que vive segundo sua própria vontade. Perde a virgindade, antes de se casar, ao ficar com Antônio Carlos e sofre muito com a sua morte. Na véspera de seu casamento, sai com o pai para conversar, levando-o para uma praia deserta, onde ela pede ao pai que a beije e o deixa constrangido, mas ao mesmo tempo excitado. Isto faz com que o pai saia em defesa da esposa, afirmando a sua ideologia:

— Nem sua mãe tem nada de lésbica. Mulher normal, normal! Vou te dizer mais, ouve, vou te dizer mais. Tua mãe teve um amante. Me traiu, Eu perdoei ou nem isso. Fingi que não sabia. É adúltera, mas lésbica, não. E muito menos lésbica da própria filha. Eu sou cristão, eu sou cristão<sup>61</sup>

Glorinha insiste em dizer ao pai que é apaixonada por outro homem e que o pai sabe quem é. Este, em um momento de desespero diz à filha que também gosta de uma pessoa que

---

<sup>61</sup>(p.206)

deveria ser “sagrada” para ele e lhe dá um beijo violento na boca. Essa atitude deixa o pai perdido, ele que se considerava um cristão não podia compreender o ato que fizera. Chegando em casa, ela chama a mãe e lhe diz que o pai a havia levado para uma praia deserta onde tentara violentá-la. A mãe decide não conversar sobre o assunto até que o casamento saísse. O casamento é realizado com toda pompa que caberia a uma jovem da alta sociedade. Ao terminar a cerimônia religiosa, o pai pede ao chofer que o leve ao distrito policial onde assume a culpa do assassinato (cometido por Xavier) da sua secretária, D. Noêmia. Uma vez mais, a questão da “moral” aparece como forma de punição trágica para a personagem rodriguiana. Sabino não consegue conviver com seus múltiplos sentimentos de “culpa” e prefere se entregar à justiça para redimir-se dos seus pecados.

Como afirma Umberto Eco “o texto está entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos”<sup>62</sup>. No que concerne ao papel do leitor dentro do romance de Nelson Rodrigues, observamos que o texto abre um “leque” de situações, onde ele se vê o tempo todo obrigado a ligar os diferentes segmentos presentes na obra ao seu universo pessoal e cultural. Os fatos apresentados exercem um certo grau de determinação sobre as reações do leitor na medida em que são abordados temas que nem sempre são vistos como naturais pelas pessoas: amores proibidos, homossexualismo, desejos inconfessáveis, etc.

---

<sup>62</sup> Eco, 1986. p.38.

Parece que o objetivo do texto é que ao final do romance o leitor se veja completamente envolvido às tantas situações dramáticas pelas quais as personagens são submetidas, colocando em questionamento as palavras do monsenhor no romance:

— Não espere mais. Assuma a sua lepra. E não a renegue, nunca! É a sua ressurreição, homem!” “— Nós somos todos leprosos! E o mal é que ninguém conhece a própria lepra<sup>63</sup>.

Assumir a “lepra” no romance é colocar todos os desejos inconfessáveis à mostra, é despir-se de todas as capas sociais e viver cada emoção sem pensar nas conseqüências. A ironia das palavras de Nelson Rodrigues colocam em evidência a hipocrisia das relações humanas. O pano de fundo do romance é a sociedade carioca dos anos 60, todavia as ações que aparecem no desenvolver da obra, podem perfeitamente ser associadas a setores de nossa sociedade atual.

### 2.2.2 - O Espetáculo

A mera possibilidade de se encenar uma peça de Nelson Rodrigues como farsa ou tragédia mostra o campo movediço em que se encontra o diretor. Qual a melhor forma de revelar o significado da obra e, simultaneamente, fazer um bom espetáculo? O dramaturgo obriga a levantar outra premissa, de difícil encaminhamento: se ele foge sempre ao convencional, de que maneira realizar a montagem que não caia no convencionalismo? Teoricamente, o texto revolucionário reclama encenação que se lhe equipare.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup>(p. 251-252)

<sup>64</sup> Magaldi, 1992. p.81.

*O Casamento* é a primeira adaptação do romance de Nelson Rodrigues para o teatro. Levado aos palcos do Brasil pelo grupo *Os Fodidos Privilegiados* (grupo que existe há seis anos, formado por jovens atores que entre outras montagens já apresentou *A Serpente*, também de Nelson Rodrigues, e *Um Certo Hamlet* baseado na obra de William Shakespeare) sob a direção de Antônio Abujamra, que com esta montagem ganhou o prêmio Shell de melhor direção teatral no ano de 1997. A peça, apresentada em Belo Horizonte na versão do FIT-97, teve um dos maiores públicos do festival.

No palco, mais de quinze atores se entregam ao universo de Nelson Rodrigues, no qual são colocadas em xeque questões como moralidade, libertinagem, paixões incestuosas, sentimentos de culpa, etc. São oitenta minutos de espetáculo, divididos em dois atos, nos quais o espectador se vê totalmente envolvido nos “submundos” rodriguianos - um espaço onde a palavra se une ao corpo e aos gestos dos atores dando vazão à ironia e ao humor.

#### **2.2.2.1- Adaptação e direção do espetáculo**

A adaptação do texto para o espetáculo, nesta montagem, não se limitou apenas ao fato de transformar as palavras em ação dramática. Isto seria muito simples, visto que o texto, escrito por Nelson Rodrigues, apesar de ter sido escrito em forma de romance traz em sua narrativa a estrutura típica do texto teatral. Durante a leitura, podemos perceber a presença freqüente de didascálias, orientando o leitor para as particularidades do fato narrado:



Salta. Fez o caminho por dentro da igreja. Caminhava, de frente erguida, por entre alas de santos *seminus* (os santos estavam vestidos, mas ele os imaginava *seminus*).<sup>65</sup>

Logo na abertura do espetáculo, o espectador se depara com um palco, coberto por um tapete vermelho e algumas cadeiras espalhadas estrategicamente, onde aparecem diversas personagens atuando ao mesmo tempo - um casal de noivos, freiras, todos participando de uma orgia coletiva quando uma voz em *off* anuncia: “se alguém tem alguma coisa contra este casamento que fale agora ou se cale para sempre”. Imediatamente há um grito muito forte e uma das personagens introduz a hóstia na vagina da outra (Glorinha) que histericamente grita “a hóstia não, a hóstia não”. Neste clima, o espetáculo vai se construindo e a história do suposto casamento de Glorinha é encenada.

O espetáculo tem uma adaptação (realizada pela direção e o grupo) que nos permite ver como naturais temas que nem sempre são vistos dessa maneira pelo público: homossexualismo, incesto, traição, desejos proibidos, etc. As cenas criadas cumprem perfeitamente a função de servir como um pano de fundo para essa visão do espectador. O trabalho da direção/adaptação é articulado de maneira tal que nos permite afirmar que a montagem em nenhum momento cai no “convencionalismo” de uma atuação fixada somente na ilustração do texto e que o romance “revolucionário” do autor tem uma “encenação que o equipara”. Há uma preocupação constante de não perder o sentido sugerido pela narrativa do romance que, apesar da seriedade, apresenta algumas passagens onde o humor sobressai. O espetáculo, como o romance mesmo tratando de temas polêmicos, não deixa de usar o humor e a ironia, fazendo com que as cenas não sejam

---

<sup>65</sup>Rodrigues, 1997. p. 167.

vistas como imorais ou exageradas. As cenas de nu que aparecem no desenvolvimento da peça se adequam ao contexto do fato representado, produzindo, em alguns momentos, tensão e, em outros, riso.

### **2.2.2.2 - Personagens**

Estamos cientes de que a peça e sua representação por seu caráter sintético mostram muito menos aspectos das personagens e do mundo representado que o romance; entretanto, nesta montagem do grupo *Os Fodidos Privilegiados*, podemos notar que houve uma preocupação por parte dos atores e direção de não perder o macrosigno: os relacionamentos desfeitos entre as personagens e os conflitos que advêm desta relação.

Glorinha, Antônio Carlos e Doutor Sabino, como no romance, seguem sendo as personagens em torno das quais as ações dramáticas se desenvolvem. Os conflitos passam a ser gerados através da presença das mesmas em cena. Percebemos que não houve corte de personagens ao se fazer a adaptação do romance. O que houve, em si, foi uma representação criativa de certas personagens como por exemplo as três filhas do doutor Sabino e seus respectivos maridos que são representadas por três atrizes (FIG. 18), que de corpos unidos são vistas como as irmãs xipófagas e seus maridos. Todas atuam em seu devido tempo como se os corpos não estivessem ligados, encenando três mulheres e homens independentes, cada qual reivindicando o seu direito e sua independência social dentro de um corpo amarrado, marcando simbolicamente as “trancas” sociais.

Outras personagens que ganham espaço nesta adaptação são os anjos seminus (FIG. 19) que tomam forma a partir de uma passagem do romance<sup>66</sup>, quando o doutor Sabino entra na igreja e imagina os anjos sem roupa. Esses passam a aparecer ao longo da peça, dando ao texto um clima ora místico, ora religioso e às vezes até humorístico.



FIG. 18 - As três filhas e seus respectivos maridos reivindicam uma posição da mãe em relação ao dinheiro que elas se sentiam no direito de receber do pai - Casa da Foto

---

<sup>66</sup>Observar passagem referenciada na nota anterior.



FIG. 19 - anjos nus acompanham a cena do casamento de Glorinha - Casa da Foto

Outra personagem responsável pelo humor no espetáculo é o padre confessor do doutor Sabino, que foge completamente ao protótipo de confessor e padre. Suas idéias são muito avançadas para o contexto da época em que a ação dramática passa: “Sabino quando eu mijo, eu me sinto um jumento” (FIG. 20). Para mostrar esse lado inovador da personagem, nessa cena, ela aparece usando um pênis postiço enorme, enquanto urina. Desta maneira, observamos uma vez mais como a linguagem descritiva do texto passa a ser signo plástico. Em outras situações, passa a ser silêncio, movimento de atores, etc.



FIG. 20 - Sabino conversa com o monsenhor enquanto esse urina em cena - Casa da Foto

### 2.2.2.3 - Uso do figurino

Os atores entram em cena vestidos de terno preto, camisa branca ou vermelha e as atrizes vestem vestidos rodados, marcando a cintura. Todos aparecem descalços e usando, sobre a roupa, uma rosa vermelha - um dos signos recorrentes dentro da obra de Nelson Rodrigues, uma vez mais adiantando ao espectador a presença do sentimento de paixão, sangue e morte na montagem. Os pés dos atores, descalços, geram uma ruptura dentro do contexto do espetáculo, passando uma idéia de despojamento se levarmos em conta o alinhamento das roupas utilizadas e a seriedade dos fatos que serão abordados durante a peça, dando, ainda, uma mobilidade maior ao desempenho dos atores em cada cena.

#### **2.2.2.4 - Iluminação**

A iluminação cumpre um papel de suma importância dentro de um espetáculo teatral. Hoje, dispomos de recursos técnicos que nos permitem criar no palco diferentes ambientes cenográficos. A luz já não serve apenas para iluminar a cena e o apagão, recurso muito utilizado para possibilitar a troca de cena, cenário e atores durante a peça, já quase não se faz presente nos espetáculos contemporâneos. Em *O Casamento*, um dos usos interessante da luz é para representar o pensamento das personagens em forma de *flashback*. Nesses momentos, são utilizados dois lados do palco, enquanto os atores permanecem em um dos lados, imóveis sob uma luz baixa, outros atuam na outra extremidade sob uma luz um pouco mais alta. Em outras cenas, o foco de luz sai da personagem envolvida e é dirigido para outro espaço do palco, onde esta mesma personagem retoma a cena, representando a situação dramática.

#### **2.2.2.5 - Uso da música, movimentação das cenas e divisão dos atos**

A música é usada na peça com funções distintas. A princípio, para apresentar todos os personagens que atuarão no espetáculo, quando todos os atores entram em cena em clima de orgia, movimentando-se ao ritmo da canção. As duas personagens jovens em torno das quais o enredo é desenvolvido também são apresentadas ao público através de duas músicas conhecidas de Erasmo e Roberto Carlos: *Essa garota é papo firme* - tema de Glorinha e *Eu sou terrível* - de Antônio Carlos. Ambas as letras retratam o perfil destas

personagens. Glorinha é objetiva e faz tudo para conseguir o que deseja para si, o que nos permite dizer que ela é realmente “papo firme”. Do mesmo modo, podemos considerar Antônio Carlos “terrível”, uma vez que sua personagem não tem noção de limite. Tudo que ele faz é com o único objetivo de se divertir e divertir com aqueles que o cercam. O uso da música na montagem é também responsável pela movimentação dos atores em cena e da divisão dos atos. Em alguns momentos é utilizada música em *off* para sugerir um corte na atuação ou para reiterar uma situação dramática como uma das cenas de orgia que é desenvolvida sob o som de uma música americana.

Como o elenco do espetáculo é consideravelmente grande há um constante fluxo de atores em cena. O trabalho de direção, além de fazer uso da música para agilizar as cenas, também utilizou do recurso de manter os atores aguardando assentados nas laterais do palco em posição de “estátua” à espera da entrada na seguinte cena. Esta presença do ator em cena, mesmo sem estar atuando diretamente naquele momento, cria no espectador mais atento uma expectativa em relação àquela personagem, fazendo-o questionar-se sobre qual o motivo daquele ator estar presente no tablado e não na coxia aguardando a sua próxima entrada, ou mesmo levando-o a buscar soluções para sua próxima aparição.

O fim do primeiro ato também é marcado pelo uso de uma música que é dançada pelos atores/personagens, sugerindo uma continuidade do que está por vir. Ao final da música e fechamento das cortinas, percebemos no ar uma grande expectativa por parte do público para o início do próximo ato, que comenta as cenas do espetáculo, sorri recordando alguns momentos e espera ansiosamente até que as luzes se apagam e as cortinas sejam abertas para que a obra seja concluída. Neste ato, várias falas e atos marcantes das

personagens rodriguianas são trazidos para o palco: “casamento não se adia, mesmo que o noivo seja pederasta”, “vi você deflorando uma epiléptica de 13 anos”, “a minha mãe me agarrou e me deu um beijo de língua” — o pai beija a filha de língua e em seguida diz “eu sou cristão” — a mãe beija a filha e o pai diz “para um verdadeiro religioso nada é pecado”. Nesse clima o “casamento” vai sendo realizado. O palco se transforma em uma igreja, anjos nus (da imaginação do doutor Sabino) aparecem em cena e sob este clima de morte, culpa, separação, castigo, pena, etc, há uma fala marcante de uma das personagens: “se cada um conhecesse a intimidade pessoal de cada um...”.

### **2.3 - EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA (de Gabriel García Márquez)**

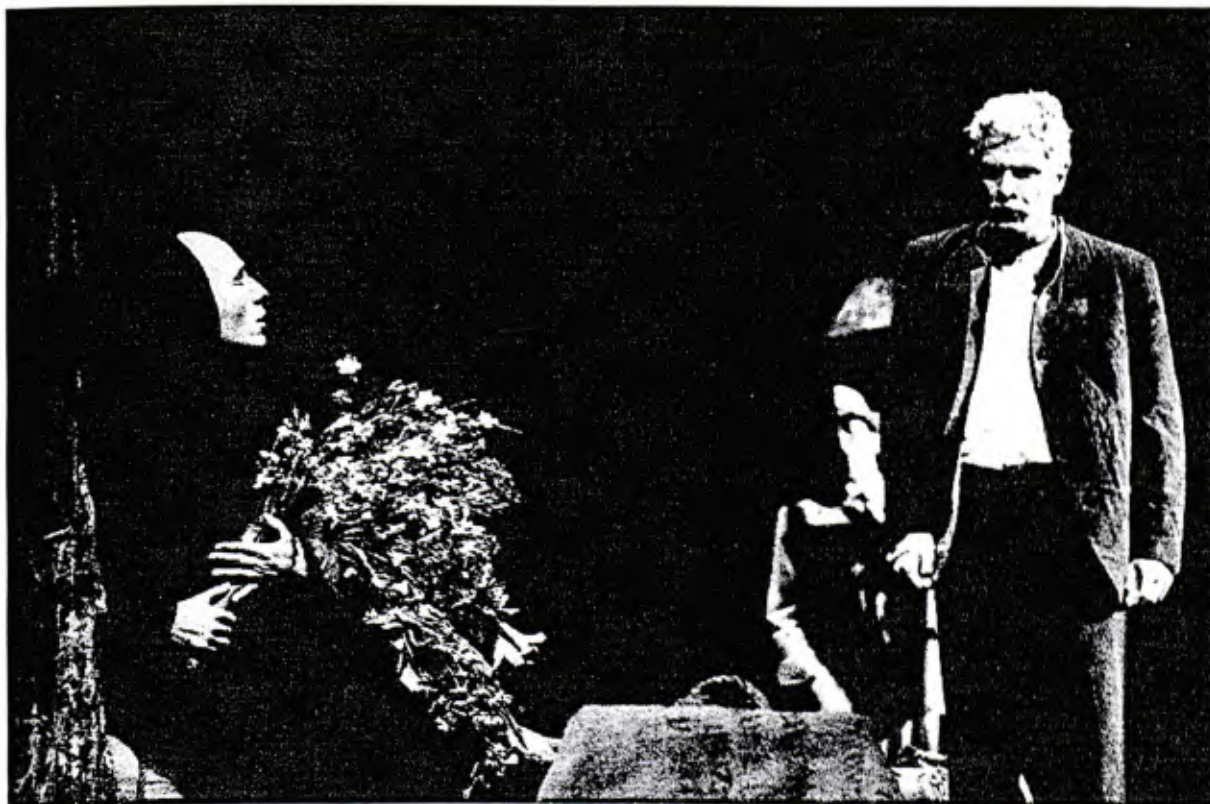


FIG. 21 - *Ninguém escreve ao Coronel* - Casa da Foto



### 2.3.1 - O Romance

Nós, enquanto estudiosos da linguagem literária, ao sermos colocados frente ao texto de Gabriel García Márquez nos deparamos com distintas linguagens e temas peculiares na contemporaneidade da sua escrita: a linguagem dos símbolos se mesclam a temas como o amor, a solidão, a violência, a pobreza, a desigualdade social, o fantástico, etc. Os sentimentos reais e/ou fictícios dos seres humanos são enfocados no trabalho deste escritor. A crítica literária, inclusive, afirma que nas obras de García Márquez há uma presença constante de personagens com as quais ele conviveu na vida real como a figura do pai, da mãe, dos irmãos e dos avós:

De su madre ha hablado mucho más, aunque su relación siempre estuvo marcada por la seriedad, quizás porque de niño sólo vivió con ella de forma interrumpida y nunca durante largos períodos. De todos los Lectores que ha tenido García Márquez, ella es la que mayores datos posee para identificar en la vida real a los personajes de sus libros. Aparece en la novela: *Crónica de una muerte anunciada* (1981), con su nombre y apellidos.<sup>67</sup>

Walter Mignolo em seu artigo *Decires fuera del Lugar: sujetos discentes, roles sociales y formas de inscripción*<sup>68</sup> coloca em questão que o “sujeito discente” traz consigo as funções sociais independente do local e do meio sócio-cultural em que se encontra. García Márquez parece ser um exemplo dessa afirmação porque na sua obra - *El Coronel no tiene quien le escriba*, escrita em Paris ao longo de 1956, ele traça um paralelo entre a

---

<sup>67</sup> Pérez, Martínez & González. 1987. p. 11-12. (De sua mãe tem falado muito mais, ainda que sua relação esteve marcada pela seriedade, talvez porque quando criança só viveu com ela por períodos interrompidos e nunca durante tanto tempo. De todos os Leitores que teve García Márquez, ela é a que maiores dados possui para identificar na vida real aos personagens de seus livros. Aparece na novela: *Crónica de una morte anunciada* (1981), com seu nome e sobrenome - o grifo é das autoras.

<sup>68</sup>Mignolo, 1995. p. 9-31.

sua situação como estrangeiro vivendo em outro país e o sentimento de solidão que advém da pobreza na qual vivem os idosos em seu país, bem como o sentimento de solidão pelo qual eles passam. Podemos afirmar que o autor tem consciência de seu lugar de enunciação e da sua condição social. Mesmo estando longe de seu país, o seu povo e sua cultura se tornam o eixo central de sua narrativa. García Márquez várias vezes redigiu os manuscritos da obra, que surgiu pela primeira vez a partir de uma imagem visual: “um homem esperando uma lancha no mercado de Barranquilla” como ele mesmo relata:

Años después yo me encontré en París, esperando una carta, quizás un giro, con la misma angustia y me identifiqué con el recuerdo de aquel hombre.<sup>69</sup>

Dessa imagem e inspirado na realidade da Colômbia surge esta obra, que pode ser considerada como um dos romances do autor mais bem trabalhados estilisticamente.

O enredo da obra é aparentemente simples: o protagonista — o coronel — remanescente de uma guerra civil, perde o filho e passa o resto de seus dias, em companhia de sua esposa e de um galo de briga que pertencia ao filho, à espera de uma carta que lhe comunique que a pensão, que lhe é de direito, seja outorgada. A carta nunca lhe é enviada, porém o coronel continuará a esperá-la porque a sua chegada se tornara o objetivo maior de sua vida:

... Durante cincuenta y seis años - desde cuando terminó la última guerra civil — el coronel no había hecho nada distinto de esperar. Octubre era una de las pocas cosas que llegaban.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup>Pérez, Martínez & González, 1987. p. 21. (Anos depois eu me encontrei em Paris, esperando uma carta, talvez um vale postal, com a mesma angústia e me identifiquei com as lembranças daquele homem.)

<sup>70</sup>García Márquez, 1986. p. 49, 50. (Durante cinquenta e seis anos - desde que terminou a última guerra civil - o coronel não havia feito nada distinto do que esperar. Outubro era uma das poucas coisas que chegavam.)

Junto à “simplicidade” aparente do enredo se mescla uma multiplicidade de signos que vão dar suporte à passagem do romance para o espetáculo teatral. Os símbolos que aparecem na obra romanesca serão utilizados pela direção (enquanto adaptadora) para composição da montagem, dando ênfase àqueles que mais se aproximam da imagem de isolamento e solidão do Coronel e sua esposa.

O relato das ações de *El Coronel no tiene quien le escriba* transcorre em um povoado sem nome, isolado, onde o único meio de comunicação se dá através de uma lancha que chega toda sexta-feira ao porto, trazendo encomendas e correspondências e servindo, ainda, como um elo de união ao universo que se encontra além das águas que circundam o local. Este lugar se assemelha muito à cidade de Macondo que aparece em outros romances de Gabriel García Márquez.

O coronel e a esposa vivem em uma casa onde os traços da pobreza e decadência são evidentes. Logo no início da narrativa, o leitor toma conhecimento das dificuldades que o casal encontra para se manter vivo com dignidade:

Guardaba el dinero bajo la estera de la cama, anudado en la punta de un pañuelo. Era el producto de la máquina de coser de Agustín. Durante nueve meses habían gastado ese dinero centavo a centavo, repartiéndolo entre sus propias necesidades y las necesidades del gallo. Ahora sólo había dos monedas de a veinte y una de a diez centavos.<sup>71</sup>

A estrutura do romance está marcada pela circularidade. A presença da morte acompanha o Coronel durante o transcurso dos acontecimentos. A narrativa se inicia com o

---

<sup>71</sup>(p.74 - Guardava o dinheiro debaixo da esteira da cama, enrolado em uma ponta de um lenço. Era o produto da máquina de coser de Agustín. Durante nove meses havia gastado esse dinheiro centavo a centavo, repartindo-o entre suas próprias necessidades e as necessidades do galo. Agora só havia duas moedas de vinte e uma de dez centavos.)

coronel se dirigindo solitariamente ao velório de um amigo do filho. A doença da esposa, que tem crise de asma, a idade avançada dos dois, além da constante presença da fome fazem com que a figura da morte esteja sempre presente na vida do casal. As únicas armas com que o coronel conta para seguir vivendo se limitam em apegar-se à imagem do galo deixado pelo filho e às constantes idas ao porto para esperar a carta que nunca chega:

— ¿Nada para el coronel?

El coronel sintió el terror. El administrador se echó el saco al hombro, bajó al andén y respondió sin volver la cabeza:

— El coronel no tiene quien le escriba.<sup>72</sup>

Esta fala dita por uma das personagens confirma o sentimento de incomunicação do protagonista e adianta ao leitor a impossibilidade de concretização do desejo do Coronel de receber a esperada pensão. O sentimento de desilusão toma conta da esposa do coronel que com o tempo passa a não ter o que fazer para a sua alimentação e a do marido. O coronel vende os objetos da casa para garantir o sustento de seu lar, entretanto o dinheiro conseguido não é suficiente para manter a sua família por muito tempo. A mulher começa a instigá-lo a vender o galo para que eles pudessem sobreviver sem passar necessidades por mais um tempo:

Tuvo la certeza de que ese argumento justificaba su determinación de conservar el gallo, herencia del hijo acribillado nueve meses antes en la gallera, por distribuir información clandestina. “Es una ilusión que cuesta caro”, dijo la mujer. Cuando se acabe el maíz tendremos que alimentarlo con nuestros hígados.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup>(p. 81. - Nada para o coronel? / O coronel sentiu o terror. O administrador colocou o saco no ombro, desceu da plataforma e respondeu sem voltar a cabeça: / - Ninguém escreve ao coronel.

<sup>73</sup>(p. 62. - Teve a certeza de que esse argumento justificava sua determinação de conservar o galo, herança de seu filho baleado nove meses antes na briga de galos, por distribuir informação clandestina. “É uma ilusão que custa caro”, disse a mulher. “Quando acabar o milho teremos que alimentá-lo com nossos fígados.

O tema da fome física se converte no *leitmotiv* dos acontecimentos. A solidão representa um problema individual existencial dentro da vida do coronel, a fome e a miséria, uma temática social que pode ser associada não só às personagens do coronel e da esposa, mas a todo o povo colombiano. O casal segue discutindo se concretizaria ou não a venda do galo até o desenlace da obra. O coronel chega, inclusive, a vendê-lo para um compadre, entretanto desiste do negócio. No desfecho da obra, o galo vence uma briga no mercado local, levando o coronel a encher-se de esperança, sonhando com outras possíveis vitórias que o animal poderia vir a conquistar, uma vez que ele, como dono do galo, receberia uma comissão por cada luta por ele vencida. Entretanto estas lutas não aconteceriam de um dia para o outro, o que causa a inquietação da esposa:

Y mientras tanto qué comemos, preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía.

— Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años - los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto - para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

— Mierda.<sup>74</sup>

Este final do romance demonstra que a resistência do coronel chega a um ponto culminante. A resistência contra o abandono social e a solidão se consolida em uma luta pela sua dignidade. O coronel coloca toda a sua energia na figura do galo e faz com que sua palavra se converta em um código de honra.

Gabriel García Márquez, como é comum nos seus romances, cria em *El Coronel no tiene quien le escriba* uma rede de signos que vão sustentar o argumento. Para fazer uma

---

<sup>74</sup>(p.150-151 - E enquanto isso o que comemos?”, perguntou, e agarrou o coronel pelo colarinho da camisa. Sacudiu-o com energia. / — Diga-me, o que comemos? / O coronel necessitou setenta e cinco anos - os setenta e cinco anos de sua vida, minuto a minuto - para chegar esse instante. Se sentiu puro, explícito, invencível, no momento de responder: / — Merda.

leitura destes signos, podemos citar três símbolos que aparecem ao longo de toda a obra: o galo, a chuva, o dia da semana. Estes signos serão recuperados na montagem do espetáculo.

A sexta-feira se transforma em um dia marcante para a vida da comunidade local, devido à expectativa da chegada da lancha que vem trazer notícias do mundo externo ao povoado. Como símbolo, este dia da semana é associado, na religião católica, à crucificação de Jesus Cristo. No romance, pode ser lido como marca dos sentimentos de solidão e agonia que atormentam o coronel.

A água nos remete a um símbolo ambivalente, de renascimento e destruição. No texto, a água, simbolizando renascimento, pode ser associada à idéia de purificação dos sentimentos dos pais, que sofrem pela ausência do filho. Sob um outro ponto de vista, a chuva pode ser associada à idéia de destruição quando associada à presença da morte.

O galo na obra representa, ao mesmo tempo, a possibilidade do casal conseguir algum dinheiro para o seu sustento e a lembrança do filho que se foi, ou seja, o animal, além de se associar à morte de Agustín, transforma-se no único instrumento a que o coronel se apega para se manter fiel à memória do filho. Isto pode ser corroborado por uma fala da esposa do Coronel: “— Nosotros somos huérfanos de nuestro hijo.”<sup>75</sup> Segundo María Victoria Giraldo Pérez, Esperanza Ortega Martínez e María Socorro Pérez González, o animal também é símbolo da fusão com o povo local<sup>76</sup>, já que ao vencer uma luta o galo faz do coronel uma espécie de herói dentre os outros.

---

<sup>75</sup>(p. 63) - Nós somos órfãos de nosso filho.

<sup>76</sup>Pérez, Martínez & González, 1987. p.43.

### 2.3.2 - O espetáculo

Sabemos que as especificidades que norteiam um texto dramático são distintas das encontradas em uma peça teatral. E o que não dizer das nuances que aproximam e distanciam um romance adaptado a um espetáculo teatral?

Enquanto espetáculo teatral, *El Coronel no tiene quien le escriba* foi apresentado em Belo Horizonte pelo grupo venezuelano *Rajatabla*, no Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua - edição de 1996, sob a direção e adaptação de Carlos Gimenes. A montagem, que parte do texto de um escritor que já integra o cânone literário universal, arrancou elogios do próprio autor que esteve presente no espetáculo de estréia. A linguagem narrativa é passada para a linguagem do teatro através de trabalho de direção, tradução e adaptação sígnica. Devemos elucidar, uma vez mais, que este processo de passar o texto de uma linguagem a outra requer um trabalho muito apurado por parte das pessoas envolvidas na montagem, visto que as leis que regem um texto narrativo são distintas das que norteiam uma obra de teatro:

O ponto de partida do tradutor não é linguagem em movimento, matéria prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. (...) Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto inamovível, mas de desmontar os elementos desse texto, pôr os signos de novo em circulação e devolvê-los à linguagem. (Octavio Paz)<sup>77</sup>

Na citação acima, Octavio Paz se refere ao papel do tradutor de poemas, entretanto a mesma pode ser aplicada neste contexto, relacionando-a com o texto teatral. O poema pode

---

<sup>77</sup> Plaza, 1987. p. 97.

ser visto, aqui, como o romance que é adaptado para a linguagem do teatro e esta tradução requer do diretor no seu papel de tradutor-adaptador a capacidade de lidar com o domínio da palavra, dos acontecimentos e do espaço; criando novos códigos através dos gestos, movimentos, voz, ritmos individuais e coletivos dos atores no palco, espaço cênico, música, luz, etc.

O cenário é ambientado em um espaço completamente rústico: uma casa velha de zinco com buracos na parede (FIG. 22), um relógio de parede, uma rede dependurada em um dos lados do ambiente e móveis velhos espalhados pelo local, procurando a verossimilhança da realidade do ambiente em que vive o casal.

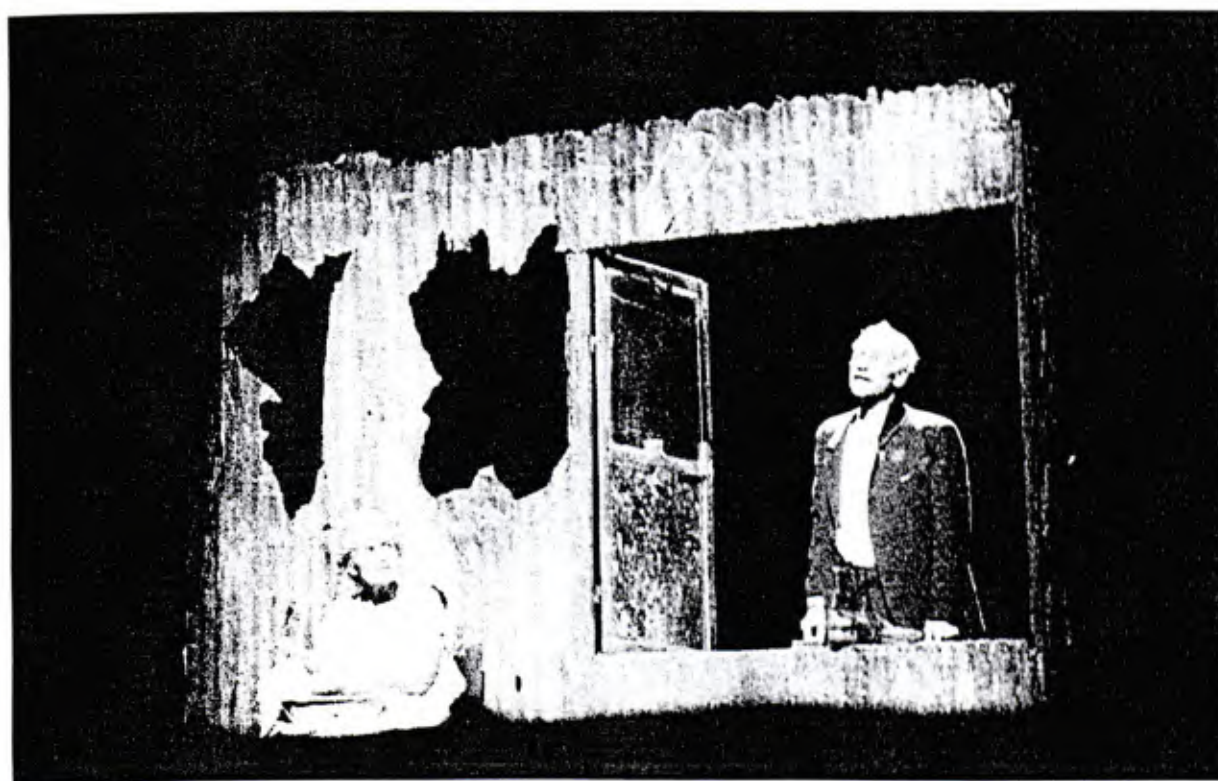


FIG. 22 - o Coronel e a esposa conversando sobre a situação em que se encontram - Casa da Foto



Dentro do contexto da montagem, o cenário é dividido em dois ambientes: um representando o espaço interno da casa do coronel e o outro o espaço externo, onde são representadas as cenas no lugarejo, local que, como já foi citado anteriormente, assemelha-se à cidade de Macondo, lugar ficcional recorrente nos romances de García Márquez. Este cenário é facilmente deslocado através de rodas, passando de uma cena a outra rapidamente, dando maior agilidade às ações dramáticas dos atores e suas respectivas personagens.

Assim como no romance, na montagem aparecem elementos simbólicos que vão contribuir ao desenvolvimento da trama:

- a presença da chuva (FIG. 23), que aparece em distintos momentos da obra;



FIG. 23 - o guarda chuva é usado dentro de casa para proteção das goteiras, demonstrando o mal estado de conservação em que a esta se encontra - Casa da Foto

- a presença da morte, que, assim como no livro, segue os passos do coronel e da sua mulher. A peça abre com um cortejo de acompanhamento de um morto - o amigo de Agustín. O sentimento de solidão e a situação de miséria em que se encontra o protagonista aproxima, ainda mais, a imagem da morte;
- a figura do galo (FIG. 24) se transforma no instrumento gerador de conflitos.



FIG. 24 - briga de galos, onde o galo de Agustín sai vencedor - Casa da Foto

O aproveitamento da figura do animal, em cena, aproxima ainda mais a linguagem teatral à do romance e ao contexto colombiano, visto que a briga de galos é um espetáculo popular que faz parte até dos elementos folclóricos regionais. No contexto do romance e do espetáculo, o animal passa do relato do mundo representado ao simbólico e vice-versa. Representa a briga do coronel pela sua sobrevivência, podendo ser lido também com uma

conotação de liberdade política, pois o galo mantém viva a lembrança do filho morto, bem como um fortalecimento da integridade moral da personagem, que prefere sofrer com a fome e a miséria do que ter que vender o animal ou mesmo matá-lo. A figura do galo se converte em possibilidade de redenção pessoal, demonstrando que o coronel poderia até vir a aliviar sua fome física, mas seu espírito de luta e integridade não seria saciado.

A interpretação do grupo *Rajatabla* segue a linha stanislavskiana na medida em que procura uma identificação do espectador com as emoções das personagens e os quinze atores que o integram conseguem criar em cena um espaço poético, onde a palavra é privilegiada, permitindo que o público possa sentir a emoção veiculada pelo texto. Contudo, podemos afirmar que tanto o romance quanto a peça vêm representar um grito de denúncia social da situação em que se encontra o idoso na América-latina.

#### **2.4 - O que mais dizer da linguagem romanesca e teatral?**

Depois de discorrer sobre as nuances que diferem a linguagem do romance da teatral, podemos perceber claramente que ambas apresentam particularidades que as fazem distintas, mas ao mesmo tempo as aproximam muito uma da outra. O elemento comum e divergente mais importante, sem dúvida, é o uso da palavra que “funda” o texto romanesco e o corpo do ator que se converte no instrumento de ação em cena, no espetáculo.

O texto espetacular subverte o texto dramático e é subvertido no palco, dando aos diretores distintas formas de representar o universo ficcional descrito nas páginas de um

capítulo de um livro, demonstrando que mesmo que se procure fidelidade ao texto dramático, existirá uma leitura desse que nunca poderá ser igual. Essas múltiplas leituras e possibilidades geradas na produção de uma montagem influenciam na recepção da mesma. Quando a adaptação é realizada de forma que haja um aproveitamento dos elementos simbólicos da narrativa na concepção do espetáculo e a direção consegue fazer uso desses elementos sem prejudicar o desenvolvimento da trama, certamente, quem sai ganhando é o espectador que tem a oportunidade de ver em cena um trabalho onde há uma interação entre as duas linguagens (a do romance e do espetáculo), estabelecendo um diálogo entre o texto escrito e o texto “vivo”, possibilitado pelo ator em cena através de seu corpo, sua voz, seus gestos, que ao serem associados à luz, ao espaço cênico geram movimentos e cenas que, como a palavra, “fundam”. Este objetivo é alcançado na adaptação para o teatro dos textos *O Casamento* e *El Coronel no tiene quien le escriba*, o espectador assiste em cena ao diálogo entre o romance e o texto espetacular mediatizados pela adaptação realizada.

Portanto, podemos afirmar que o teatro tem a possibilidade de dar vida cênica às personagens dos romances, conduzindo-nos a viver e a presenciar, por alguns momentos, a vida de outros, bem como os seus sentimentos, fraquezas, esperanças, etc. Tudo é passível de vir a ser representado no palco, espaço onde as palavras são transformadas, criadas e recriadas, fundando um mundo de ações e reações que nos leva, se temos a competência, a participar do mundo apresentado. Para consolidar este nosso ponto de vista, fazemos nossas as palavras de Antonio Cândido (e outros):

“... Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.”<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup>Cândido, Rosenfeld, Almeida Prado & Sales Gomes, 1976. p. 84.

**CAPÍTULO 3 - Rua da Amargura - uma visão do circo e da sociedade mineira através da obra do grupo Galpão — relação do texto com o espetáculo**

*El circo sigue viviendo, irradia su creatividad hacia todas las vertientes del espectáculo y se adapta a los nuevos tiempos. El arte que es “el último vestigio de un saber antiguo, existencial e iniciático”, sigue presente y vigente.<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup>Seibel, 1993. p. 94 - de Jean Siegler, sociólogo suíço, citado em Renevey, 1988, 24. (O circo segue vivendo, irradia sua criatividade até todas as vertentes do espetáculo e se adapta aos novos tempos. A arte que é “o último vestígio de um saber antigo, existencial e iniciático”, segue presente e vigente.)

### 3.1 - Galpão — o grupo

Enquanto grupo, o *Galpão* tem uma história de 16 anos de formação para ser dividida com o público mineiro. O *Galpão*, hoje, é, sem dúvida alguma, um grupo que tem seu trabalho reconhecido não só em Belo Horizonte, como em outras pequenas e grandes cidades brasileiras. Em entrevista ao programa *BH - Ano 100 - Especial*, realizado em dezembro de 1996 pela Rede Globo Minas, um dos integrantes do grupo relatou:

A gente vai pra todos os lugares. A gente vai pra cidades assim completamente afastadas, onde as pessoas não têm acesso; elas ainda perguntam pra gente: o que é teatro? É um show de música, é uma banda? Vocês vão tocar?

Com esse carro a gente tá ino (*sic*) sempre pro mais pobre, pro mais rico (*sic*); não tem separação. E eu acho que é isso que alimenta o teatro que a gente faz.<sup>80</sup>

As palavras deste membro do grupo demonstram o que o *Galpão* representa no contexto cultural mineiro. O grupo pretende ser uma *troupe* mambembe que sai com o objetivo de divulgar a sua arte. O que deve ser evidenciado é que nesta busca de espectadores. Pessoas que jamais viram uma obra dramática encenada têm a oportunidade de fazê-lo (através dos espetáculos de rua apresentados na praça do Papa e em outros locais abertos ao público), ao entrar em contato com o trabalho do *Galpão*, fazendo jus ao verso do poeta quando diz que “todo artista tem de ir aonde o povo está”<sup>81</sup>. Isto não significa que o grupo em outras ocasiões não atue em palcos tradicionais e com objetivos comerciais.

---

<sup>80</sup>Programa *BH - Ano 100 - Especial*. (o grifo é nosso)

<sup>81</sup>Nascimento e Branti, 1983.

Podemos afirmar que o espírito circense está enraizado ao trabalho do grupo *Galpão*. Seus espetáculos quase sempre apresentam elementos do circo - a presença do *clown* é uma constante nas peças que são levadas à apreciação do público. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, o circo se faz presente em todo o espetáculo, os atores atuam sobre pernas de pau, alguns usam nariz de palhaço, o vestuário e maquilagem utilizados também nos remetem ao universo circense, dando uma nova versão à obra de Shakespeare. A impressão que o público tem é de que os atores estão representando em um grande picadeiro, os elementos do circo aparecem nos atos mais simples desde um pequeno gesto dos atores até a presença de um narrador, que relata ao público o enredo da obra: “Ah meus senhores e minhas senhoras, a vida não é um circo às avessas?!”, “O senhor siga então o caminho seu, para que eu desarme então o pequeno circo meu e o arme em outro lugar”.<sup>82</sup> Essa personagem se aproxima a um apresentador de circo, com sua voz forte e impostada e, em outros momentos, também pode ser associada à figura de um *clown* por causa de seus trejeitos e a maneira utilizada para articular a sua dicção e a sua expressão facial.

Neste mesmo programa — *BH - Ano 100 - Especial* — outro integrante do grupo evidencia que no seu trabalho:

todas linguagens são interpenetradas por uma linguagem, que é característica do grupo, que é a linguagem que vem da terra, que vem da rua, que vem do povo que nos cerca.<sup>83</sup>

O grupo faz uso de diferentes linguagens cênicas em seus espetáculos; e, em todos eles, podemos perceber uma ligação muito forte com a figura do homem que lida com a terra.

---

<sup>82</sup> Falas da personagem extraídas enquanto espectador.

<sup>83</sup> Programa *BH - Ano 100 - Especial*. (o grifo é nosso)

Pessoas comuns são retratadas nas suas obras, colocando o espectador próximo da realidade social em que vive. Também podemos observar, através da linguagem, os traços do “mineiro tradicional”<sup>84</sup>, que se entende como uma pessoa reservada; aquela que faz uso de uma linguagem própria, com traços marcantes de regionalismos e que, ainda, possui um forte apego às tradições religiosas de seu povo de acordo com a região do estado em que vive.

### 3.2 - Galpão e a Rua da Amargura



FIG. 25 - Eduardo Moreira representando Jesus em *Rua da Amargura* - Gustavo Campos Fotografias

---

<sup>84</sup>Segundo a visão veiculada em nossa sociedade.



*Rua da Amargura*, peça apresentada em Belo Horizonte nos anos de 1994/95/96/97 e 98, é uma das obras que coloca no palco todas essas peculiaridades até então apresentadas. Com este trabalho, o *Galpão* ganhou os prêmios mais cobiçados do teatro brasileiro: Mambembe, Molière, Shell e Sharp. Esta montagem leva ao público uma nova versão da vida de Jesus Cristo, do seu nascimento até a sua morte. A obra, fundamentada no texto bíblico do Novo Testamento, é baseada no texto de Eduardo Garrido - *A Morte da Salvação* com adaptação do próprio grupo e direção de Gabriel Villela.

A peça estreou em agosto de 1994 no Rio de Janeiro. Vindo a ser apresentada para o público mineiro em novembro do mesmo ano, na véspera do Natal, em um circo montado especialmente para a encenação do espetáculo, sendo depois representada ano após ano nos teatros de Belo Horizonte, inclusive no Palácio das Artes. A obra, no teatro, é encenada em dois atos: o primeiro, em um espaço externo da sala e o segundo, nas dependências internas.

### **3.2.1 - O nome da obra**

O primeiro déitico pode ser percebido no nome da obra - *Rua da Amargura*. Segundo uma disdascália presente no texto de Eduardo Garrido, *A morte da Salvação*, o dramaturgo expõe como deveria ser montado o cenário que representaria tal rua:

Uma rua larga de Jerusalém. No último plano, à direita, o pórtico de um edifício romano, ornado de estátuas. Ao fundo, palácio romano com varanda praticável, a altura de um metro pouco mais ou menos acima do nível da cena: balaustrada de mármore enfeitada com vasos doirados e bustos. Casas de um e outro lado

com janelas praticáveis; alguns telhados praticáveis também. Ruas que vêm desembocar à cena.<sup>85</sup>

Na adaptação do espetáculo, o espaço que visualmente representa a rua da Amargura se resume a uma placa com o nome do local impresso, colocada pela personagem de Jesus na frente do palco, indicando onde a cena será encenada. Os outros elementos do cenário que poderiam dar ao ambiente o aspecto de uma rua - “casas de um e outro lado com janelas praticáveis”<sup>86</sup>, por exemplo; são substituídos por esta placa que passa a representar todos esses valores semânticos: um ambiente rústico como uma pequena rua estreita de uma cidade do interior, dando ao cenário uma atmosfera que se assemelha fisicamente a vários espaços encontrados em distintos locais de nossas cidades.

O vocábulo *amargura* pode significar sabor amargo, azedume, sofrimento, aflição, angústia. Na obra, a “Rua da Amargura” se converte em algo muito mais forte que o sofrimento e a dor moral de Jesus rumo ao seu martírio. De uma certa forma, esse nome funciona como um antecipador na mente daqueles que vão assistir ao espetáculo. O espectador se sente muito próximo dos fatos históricos que estão sendo encenados, sendo capaz de associar a amargura de Jesus com a de milhares de pessoas do nosso meio social. Sem casas, sem terras, sem trabalho..., todos essas pessoas vêm à tona, cumprindo com mais uma função do teatro que é a de despertar a consciência do espectador, como aponta Anne Ubersfeld:

El teatro no produce sólo este despertar de los fantasmas, a veces produce también el despertar de la conciencia - incluida la

---

<sup>85</sup>Garrido, p. 75.

<sup>86</sup> Observar citação anterior.

conciencia política -, pues no puede ir lo uno sin lo otro; por la asociación del placer con la reflexión, que dice Brecht.<sup>87</sup>

### 3.2.2 - O espaço cênico

Richard Demarcy<sup>88</sup> afirma que o comportamento comum do espectador (a menos que seja um especialista) ao entrar na sala do teatro, estando o cenário à vista e após um breve exame da “máquina” que tem à sua frente em estado de repouso, é o de esperar que o espetáculo comece, ou seja, aguardar o momento em que o ator entre.

Por um outro lado, Keir Elam enfatiza o primeiro momento:

... The first factor that strikes us when we enter a theatre is the physical organization of the playhouse itself: its dimensions, the stage-audience, the structure of the auditorium (and thus the spectator's own position in relation to his fellows and to the performers) and the size and the form of the awaiting stage. The performance itself begins with the information-rich registering of the space and its use in the creation of the opening image.(...) Even with the unfolding of the time-bound theatrical discourse, these constraints remain the primary influences on perception and reception.<sup>89</sup>

Ao ir assistir *Rua da Amargura*, o espectador é estimulado, antes que o ator entre e comece a atuar, simplesmente pelo fato do primeiro ato não ser encenado em um palco

---

<sup>87</sup>Ubersfeld, 1989. p.41. (O teatro não produz só este despertar dos fantasmas, às vezes produz também o despertar da consciência - incluindo a consciência política -, pois não pode existir uma sem a outra, pela associação do prazer com a reflexão, que diz Brecht.)

<sup>88</sup>Demarcy - In: Guinsburg e outros (organizadores), 1988. p. 24.

<sup>89</sup>Elam, 1980. 56. [...O primeiro fator que nos chama atenção quando entramos em um teatro é a sua própria organização física: suas dimensões, o espaço da plateia, a estrutura do auditório (e desta maneira, a própria posição do espectador em relação ao outro e aos atores) e o tipo e a forma da sala de espera. A representação começa com o registro da rica informação do espaço e o seu uso na criação da imagem de abertura.(...) Ficando quites com o desdobramento do tempo do discurso teatral, estas forças mantêm as influências primárias na percepção e recepção.]

tradicional. Este recurso, utilizado pela direção da peça, aguça a curiosidade do espectador fazendo com que o mesmo esteja na sua posição de espectador, mesmo antes do início tradicional da peça. O público deve abandonar a posição cômoda daquele espectador comum que entra na sala onde a obra será encenada e se senta para aguardar o início. Nessa montagem, sua atitude é completamente diferente. Ele começa a tecer diversos comentários prévios a respeito da obra que assistirá, a partir da primeira leitura do espetáculo, que é feita antes do seu início. O espaço onde é encenado o primeiro ato se assemelha a um picadeiro: no centro estão os atores representando e ao redor do suposto picadeiro como em um circo, assentados ou de pé, formando um grande círculo, ficam os espectadores, que passam a acompanhar de perto cada gesto dos atores em cena.

### 3.2.3 - O enredo

No primeiro ato de *Rua da Amargura*, é abordado o nascimento de Jesus Cristo, a adoração dos reis magos e a fuga de seus pais, José e Maria, de Belém rumo ao Egito, com o temor da morte do filho, uma vez que Herodes havia ordenado que todo recém nascido de até dois anos de idade deveria ser sacrificado:

No segundo ato, é relatada a missão de Jesus junto aos seus na Terra, sua paixão e ressurreição. Vários episódios desta caminhada são encenados pelo grupo: a fé manifestada por uma pagã - Madalena, a traição de Judas, a santa ceia, Jesus prediz a negação de Pedro,

a sua prisão, Jesus diante de Caifás e os outros sacerdotes, a negação de Pedro, o suicídio de Judas, Jesus diante de Pilatos, a cena de ultraje, o caminho da cruz e a ressurreição.

Todas essas passagens bíblicas ganham, na atuação do grupo *Galpão*, uma nova versão. O texto dramático é fiel aos fatos bíblicos apresentando as principais passagens de Jesus na terra até a sua morte na cruz. Os fatos representados pelo grupo são atualizados também sem perder a essência do texto bíblico e dramático, no entanto é dada uma ênfase aos aspectos carnavalescos que são introduzidos na montagem como a música, o circo, o vestuário, etc. Dessa forma, o grupo deixa registrada a sua visão dos fatos religiosos que marcaram e marcam a vida dos católicos em todo o mundo, colocando, ao mesmo tempo, no espetáculo, a realidade sócio-cultural de nossa sociedade.

### **3. 2.4 - A importância da música no espetáculo**

A música é um signo marcante no primeiro ato e no trabalho teatral do grupo. O público acompanha o enredo da peça através de hinos religiosos (próprios da época de Natal) ou de outras cantigas (similares às de roda, típicas da cultura mineira), que são cantados pelos atores/personagens durante a encenação. A peça procura que o espectador reviva o ritual; como os católicos revivem através do ato da celebração da eucaristia, o nascimento de Jesus. O público começa a se envolver com as letras das músicas, que lhe traz recordações íntimas dos momentos de festividades religiosas, identificando-se stanislavskianamente com as personagens do grupo. As vozes femininas têm uma força nas

músicas que são cantadas durante o espetáculo. Elas nos remetem à emoção dos coros de igreja ou às celebrações do mês de maio em homenagem à assunção da Virgem Maria, época em que os católicos tradicionais<sup>90</sup> deixam fluir os seus sentimentos cristãos mais íntimos através dos atos religiosos.

É importante ressaltarmos que a trilha sonora da peça não se limita às cantigas entoadas pelas personagens durante a encenação da montagem. No segundo ato, a direção faz uso de músicas em *off* (como o tema do seriado americano *Bonanza* ou do filme *O dólar furado*) como o objetivo de auxiliar na composição das características dos traços físicos e pessoais das personagens ou, ainda, como um recurso técnico, visando agilizar a mudança de cena e a movimentação dos atores/personagens no palco.

### 3.2.5 - O circo

O circo, mesclando-se ao ato religioso, se torna uma presença constante no espetáculo. Os elementos que nos levam a tal afirmação se certificam em pequenos símbolos que vão ganhando vida com a atuação do grupo:

- as roupas utilizadas pelas personagens que representam os pastores ao entoarem hinos em louvor ao nascimento do Nazareno. São vestes com cores fortes e expressivas, que além de lembrar a diversidade de cores utilizadas no vestuário dos integrantes circenses, deixam os corpos dos atores soltos para que eles possam executar todos os movimentos que a

---

<sup>90</sup>Aqueles que se apegam às tradições religiosas locais, estando sempre envolvidos em novenas com quermesses, romarias, procissões em louvor ao santo protetor da região, etc.

personagem exigir. As mulheres do grupo usam saias largas e compridas e os homens, para representar os camponeses, usam calças, também largas, semelhantes ao vestuário dos gaúchos tradicionais;

- os instrumentos utilizados na encenação. Instrumentos de sopro - flauta e gaita; de corda - violão; de percussão - pandeiro, sanfona, triângulo e tambor são manejados com habilidade e, em conjunto com as vozes dos atores, formam uma linguagem viva. Os instrumentos, ao serem entoados se aproximam ao som das bandas dos pequenos circos que se apresentam nas cidades do interior do Brasil, onde o circo, quando chega, torna-se um motivo de alegria, mudando a rotina local. Esses instrumentos, no contexto do espetáculo, fazem com que o espectador se sinta realmente próximo do ambiente circense;

- a figura do *clown* que aparece, primeiro, através da personagem central da obra - Jesus Cristo (FIG. 26) - e com ela a presença constante do humor. Ele, o Nazareno, nasce com vestes longas e brancas - símbolo da paz e a da pureza de espírito, já adulto e em forma de palhaço, brincando com o público, fazendo gestos de “paz e amor” e *ok* - expressão americana que simboliza “tudo em ordem”, mas que para nós, brasileiros, pode assumir um valor pejorativo de acordo com o uso.

- A maquiagem utilizada pelas personagens é típica do circo (uma das características que nos levou a associar, no primeiro capítulo, o trabalho do grupo *Reviu a Volta* com o do *Galpão*). Todos integrantes do grupo usam muito *pancake*, deixando o rosto branco e colocando em evidência os traços marcantes das fisionomias dos atores, visto que a expressão facial desempenha um papel fundamental durante a montagem. Em vários

trechos do espetáculo, as falas são suprimidas em favor do gesto ou da expressão fisionômica do ator.



FIG. 26 - Antônio Edson representando Jesus (recém-nascido) no primeiro ato - Gustavo Campos Fotografias

### 3.2.6 - As falas

Outro dado importante a ser acentuado no primeiro ato e que tem seqüência no segundo, é a forma com a qual a direção trabalhou a linguagem dos integrantes do grupo. Na cena em que os camponeses levam oferendas à criança recém-nascida, os atores fazem uso de uma linguagem rápida, o que nos faz lembrar a fala típica do mineiro que vive nas áreas rurais.



A voz dos atores, durante o espetáculo, é geralmente impostada de acordo com as características pessoais de cada personagem: umas apresentam um tom sereno e tranquilo, visando atingir a emoção do espectador - Jesus, Maria, Madalena e outras são aceleradas com o objetivo de acentuar a veia cômica da personagem e despertar no público o humor.

### **3.2.7 - O espaço cênico no segundo ato, sua implicação semântica e os rituais envolvidos no espetáculo.**

Para Richard Demarcy, o teatro é um universo de signos. Ao definir os conceitos de linguagem horizontal e transversal na leitura de uma obra dramática, ele nos coloca que:

“a primeira modificação em relação a uma leitura horizontal consiste numa vontade de distinguir as diversas unidades significativas no espetáculo”<sup>91</sup>.

Quando o espectador entra no espaço interior do teatro para assistir o segundo ato do espetáculo, ele se depara com um cenário repleto de ícones. Cada elemento alojado no palco assume um valor simbólico dentro do contexto da montagem.

Os signos, no teatro, raramente se manifestam em estado puro, geralmente, dependem de outro para formar uma cadeia semântica. Em *Rua da Amargura*, isto pode ser corroborado ao fazermos uma análise do cenário da obra. Segundo a nossa leitura, todos os ícones presentes na composição do cenário nos remetem a um macrosigno que se resume

---

<sup>91</sup>Demarcy, In: Guinsburg e outros (organizadores), 1988. p. 24.

na *religiosidade* do povo mineiro, já que sabemos o quanto a religião é cultuada em Minas Gerais, principalmente nas cidades do interior. Os rituais religiosos, em nosso meio social, são celebrados pela Igreja, junto daqueles que a seguem, em todas as suas datas importantes: quarta-feira de cinzas, domingo de ramos, lava-pés, paixão de Cristo, páscoa (semana santa), mês de Maria (maio), Corpus Christi, pentecostes, homenagens ao santo protetor local (São Geraldo Magela - em Curvelo, por exemplo), homenagem à padroeira do Brasil - Nossa Senhora Aparecida (outubro), finados (novembro), natal.

Pavel Campeanu, ao falar sobre o ritual no teatro, diz:

o teatro pressupõe, entre todas as artes, o mais alto grau de ritualização. O que equivale dizer que os valores rituais são convertidos pelo teatro em valores estéticos humanos<sup>92</sup>.

*Rua da Amargura*, trabalha com dois rituais que aparentemente não têm nada em comum: o religioso e o circense; entretanto esses rituais se entrelaçam ao serem trabalhados lado a lado no espetáculo. O trabalho da direção da obra consegue transformar estes rituais em “valores estéticos”. Os ícones que fazem parte de cada ritual se convertem, no palco, de acordo com a visão da direção, em signos que são aproveitados para o desenvolvimento do enredo do espetáculo. Sabemos que os ícones remetem a significados específicos, além desses, na peça, assumem outros próprios de estrutura signica de montagem.

Os elementos que compõem a isotopia religiosa são corporificados pela direção da peça, de forma que o espectador seja colocado frente a um conjunto de detalhes que lhe

---

<sup>92</sup>Campeanu, In: *Semiologia da Representação* por Helbo, 1975. p. 92.

retrata sua cultura religiosa tradicional de morador das Minas Gerais. Uma cultura voltada à adoração de imagens e a um forte apego às celebrações religiosas:

- o palco tem sua infra-estrutura dividida em um grande quadro que toma parte de toda a sua frente, como se o mesmo representasse o interior da cidade onde o espetáculo se passará. No centro do palco, na parte superior, aparece a imagem de Jesus morto, que traz ao seu redor, outros diversos quadros de santos, dentre eles o da Santa Ceia que está presente na maioria das casas dos mineiros católicos;
- em cada quadro é utilizada uma lâmpada, que, dentro do contexto da peça, tem duplo sentido - representa um recurso técnico de iluminação, iluminando os pontos estratégicos marcados pela direção ou significa *luz*, símbolo de vida e purificação para a Igreja Católica;
- dividindo o espaço com os quadros, é colocada a imagem de vários santos que são cultuados pelos brasileiros - Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, São Geraldo Magela, cultuado pelos mineiros na cidade de Curvelo, São Judas Tadeu, Nossa Senhora das Dores, Santa Luzia, entre outras;
- em outras divisórias do grande quadro, aparecem vários objetos em cera - velas, próteses de pés, braços e pernas, moldes de rosto, além de folhetos de santos - assemelhando-se ao ambiente encontrado nas salas de milagres existentes na Basílica de Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida do Norte, São Paulo e no Santuário de São Geraldo Magela, em Curvelo, Minas Gerais;

- no chão, nas duas laterais do palco, foi feita a réplica de dois cemitérios de imagens, como é comum nas igrejas católicas quando as imagens são quebradas, com dezenas de santos, velas de diversos tamanhos e tipos, além de crucifixos.

Estes ícones ao serem acompanhados de expressão cênica, vestuário, fala, entonação, movimentação dos atores no palco, permitem-nos adentrar na trama do espetáculo e entender a importância que é dada à religião como expressão marcante da cultura mineira e brasileira.

### 3.2.8 - Composição do figurino

Segundo Piotr Bogatyrev

os objetos que representam no palco um papel de signo assumem, na representação, traços, qualidades e marcas que não têm na vida real. As coisas, tal como o próprio ator, renascem no teatro, diferentes. Assim como o ator se transforma, no palco, em uma outra pessoa (um jovem em velho, uma mulher em homem, etc), o objeto com o qual o ator representa pode receber novas funções, que lhe eram estranhas até então.<sup>93</sup>

Estas características são encontradas nos adereços que compõem o figurino da *Rua da Amargura*, pois sabemos que durante a montagem de uma obra teatral, os elementos semânticos e as ações que compõem e/ou são agregados ao texto para se tornarem dramáticas devem receber um novo valor, transcendendo o significado e as motivações

---

<sup>93</sup>Guinsburg, 1988. p. 75.

para as quais elas foram previamente compostas pelo dramaturgo ou pelos atores ao lerem a sinopse de cada personagem. No contexto desta montagem, o vestuário, empregado na composição das personagens, não se limita a vestes largas e coloridas. Há um trabalho apurado de criação na confecção dos acessórios que o compõem. Neste processo de concepção do figurino, foram utilizados pelo grupo materiais simples e de preços reduzidos como bucha de banho, meias de algodão, pratos de salgados de papelão prateados, sacos de pano e sacolas antigas. A bucha de banho, por exemplo, é usada na criação das barbas e cabelos dos apóstolos e dos líderes da Igreja que lutam para a condenação de Jesus; os pratos de papelão são transformados em chapéus usados pelos líderes da igreja; as meias de algodão servem de pedras, que são atiradas em Madalena na cena em que o povo quer bani-la da cidade e Jesus os faz ver que todos, ali, não são tão diferentes dela.

Os sacos de pano também desempenham uma função dupla dentro do espetáculo. A princípio, eles são usados como um dos vestuários das personagens. Entretanto, no final da montagem, eles são utilizados pelas personagens para que elas possam trocar as suas roupas, retomando as mesmas vestes que foram usadas no primeiro ato; evitando, assim, uma outra saída do palco. Novamente, a obra se acerca a um número circense. Os sacos têm uma cor roxa e sob o efeito da iluminação, adquirem um tom forte e brilhante, dando à cena um efeito estético muito estimulante de ser apreciado pelo público, como se o mesmo estivesse assistindo a um número de magia ou ilusionismo.

### 3.2.9- O humor e ironia

O humor, característica constante na peça, não deixa de ser exaltado através de personagens centrais ou periféricas durante o segundo ato:

- A carnavalização se faz presente quando Jesus, apesar da sua carga dramática e semântica, é apresentado ao público em vários momentos do espetáculo com nariz de bola, típico de palhaços do circo; o que pode ser lido com uma certa ironia se levarmos em consideração a situação em que a sociedade se encontra nos nossos dias. A ironia nos permite indagar: Seria Jesus, um palhaço?! Será que não foi esse o seu papel, ao morrer na cruz para salvar um mundo que segue sofrendo com as desigualdades sociais e que continua não dando importância a tal ato?
- O mesmo acontece quando Jesus ao comemorar a páscoa e dividir o pão e vinho com os seus discípulos, durante a santa ceia, utiliza um litro de vinho *Chapinha*. Neste momento, todos no teatro começam a rir, já que este vinho é um dos mais consumidos pelos brasileiros das classes menos privilegiadas, acercando a obra ao contexto social no qual está inserida.
- Judas é representante do *clown* (FIG. 27) no segundo ato. Sua maquilagem relembra a utilizada pelos palhaços nos circos. Usando também nariz de palhaço, sua personagem é completamente irônica. Quando ele vai vender Jesus aos líderes da igreja, entra no palco trotando como se estivesse sobre um cavalo ao som da música que marcou um dos filmes clássicos do *far-west* italiano - *O dólar furado*.



FIG. 27 - Judas representado por Rodolfo Vaz - Gustavo Campos Fotografias

- Em outro momento, a personagem de Judas beija falsamente a Jesus para que ele possa ser reconhecido e preso por seus inimigos: “Comigo foste injusto,... em paga, quero beijar-te!...”<sup>94</sup>. Novamente o público ri, devido as suas expressões faciais que nas entrelinhas entregam ao público uma sub-mensagem, levando-o a refletir sobre tal atitude sem deixar de lado o humor.

- Um dos momentos que mais leva o espectador ao riso se dá quando Judas se arrepende do seu ato de traição contra Jesus e decide se matar. A personagem, a princípio, assume uma fisionomia séria e, de repente, seu tom muda completamente, sua voz fica afeminada e ele chora esguichando água para todos os lados com a ajuda de um truque muito utilizado pelos palhaços nos circos. O desempenho do ator nessa cena é muito bem trabalhado. Ele

---

<sup>94</sup>Garrido, p. 42.

usa da emoção do *clown* com muita segurança, lidando com o tempo do humor de uma forma muito tranqüila. Outro momento de humor, nesta mesma cena, pode ser visto quando um anjo vem receber Judas no inferno. Este anjo se traveste de Xuxa, personagem - símbolo da alegria e da sensualidade - cultuada pelas crianças e adultos, usando, inclusive, laços nos cabelos e brincando todo o tempo. Desta forma, a direção da montagem realiza uma paródia com a figura da Xuxa, colocando em questão a importância desta apresentadora de TV perante ao público infanto-juvenil, demonstrando, ainda, como uma imagem veiculada pela mídia pode vir a ser associada em um espetáculo teatral com o intuito de gerar situações cômicas. O que deveria receber um “tom” mais sério, por se tratar de uma passagem bíblica importante junto à vida dos cristãos (Judas se enforca por ter traído Jesus), é abordado, nesta cena, pelo viés do humor. É dado à personagem masculina uma versão feminina, ironizando, assim, com a concepção que nos é passada pelos nossos pais e pela igreja católica sobre a figura angelical - uma figura masculina, pura e sem trejeitos e atitudes afeminadas -, colocando em destaque uma leitura distinta da direção visando despertar no espectador o riso.

- Mulher do povo que reconhece Pedro, no meio dos seus, como um dos discípulos de Jesus, antes dele negar o seu mestre três vezes. Uma personagem cheia de trejeitos; também com nariz de palhaço, trajando vestido colorido, casaco de veludo bem grosso (fora de moda), óculos escuros e chapéu de palha, carregando uma sacola de feira antiga (personagem que também é recuperada pelo grupo Reviu a Volta no espetáculo *O Beijo no Asfalto*, analisado no primeiro capítulo), cheia de objetos estranhos e falando com sotaque carioca, pronunciando todos os “esses” possíveis. Esta personagem é marcante não só pela



sua veia humorística. É evidente que o sotaque dá um matiz cômico à cena, mas também porque é uma caricatura do carioca, gerando, de uma certa forma, um jogo com a linguagem típica do mesmo, colocando em evidência a diferença lingüística e cultural existente entre mineiros e cariocas.

Ao assistirmos o espetáculo, podemos perceber que a direção se preocupou muito em se manter fiel aos fatos bíblicos que marcaram a vida de Jesus e apareceram no texto de Garrido. Entretanto, o trabalho de adaptação realizado, além de retratar as particularidades bíblicas, aproxima a peça do nosso contexto sócio-cultural, colocando em destaque as características pessoais de quem vive na nossa sociedade. A calúnia, o desrespeito, a inveja, a injustiça, o desamor, todos esses sentimentos que fazem parte do caráter do ser humano, retratados na época de Cristo e ainda presentes em nossos dias, fazem com que o espectador possa sentir-se muito próximo do fato que está sendo encenado.

A ironia é um dos recursos de estilo utilizado na montagem do espetáculo e ressaltados no segundo ato, dando ao público a oportunidade de questionar as situações apresentadas pelas personagens e, ao mesmo tempo, fazer uma autocrítica do seu meio social. Isto é permitido devido ao fato de que as falas apresentadas em algumas cenas não sejam muito distintas das pronunciadas por pessoas importantes que dividem, conosco, o nosso espaço social como governadores, ministros, senadores, prefeitos, vereadores, empresários, etc:

NICODEMOS - Pilatos não vai julgá-lo sem provas ter!

CAIFÁZ - Há de tê-las.

ANNÁS - Apresentar-lh'as havemos!

JOSE - Talvez se encontrem a custo!

NICODEMOS (baixo) - A custo de algum dinheiro!

CAIFÁS - Levantaremos calúnias se tanto for necessário!

JOSÉ e NICODEMOS - Calúnias?!

CAIFÁS - Bem desculpáveis, pois serão calúnias santas!<sup>95</sup>

### 3.2.10- Estilo do grupo e sua metodologia de atuação

Quanto ao tema interpretação dos atores em cena, André Helbo, em seu artigo -

“Para um **proprium** da representação teatral”, aponta:

... o corpo do ator, seu gesto remetem a um sistema semiológico diferente do texto, para atingir a relação entre a palavra e sua encarnação física; além disso, existe o intercâmbio com o público implicado no espetáculo.<sup>96</sup>

Esse intercâmbio com o público é um dos responsáveis de que a peça seja reconhecida e se transforme em um sucesso de bilheteria. O texto, se bem encenado durante o espetáculo, representa, apenas, um dos signos que faz parte do universo semântico teatral. Obviamente, ele é um signo muito importante; entretanto, caberá à direção do espetáculo e aos atores, o trabalho de fazer com que a obra deixe o papel e as palavras registradas nas folhas do roteiro tomem vida própria. Isto só será possível através de uma interação deste texto com o figurino, cenário, iluminação, espaço cênico, sonoplastia e em conjunto com as falas, gestos e corpo dos atores envolvidos na montagem.

---

<sup>95</sup>Garrido, p.27.

<sup>96</sup>Helbo, 1975. p.61. (o grifo é do autor)

A interpretação dos atores do Grupo *Galpão* é um dos pontos chaves para o sucesso da peça. O trabalho de atuação do grupo se fundamenta no equilíbrio. Eugenio Barba, ao falar sobre a importância do equilíbrio na arte do ator, afirma que:

A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio “precário” ou extra-cotidiano. O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar.

O ator que não consegue dispor-se deste equilíbrio precário e dinâmico não tem vida na cena: conserva a estática cotidiana do homem, mas como ator parece morto.<sup>97</sup>

Podemos afirmar que esse equilíbrio ao qual se refere Barba está presente na atuação dos atores do Grupo *Galpão* durante todo o tempo em que o espetáculo é encenado. Nos dois atos que compõem a peça, o corpo dos atores assume uma postura de “equilíbrio precário”, podendo ser percebido, por exemplo na cena em que Jesus carrega sua cruz rumo ao Calvário ou na cena em que os líderes da Igreja se reúnem para discutir o destino de Jesus. O corpo dos atores assume uma postura como se estivesse fazendo um *plié* (movimento básico para qualquer tipo de dança), andando com os joelhos um pouco dobrados, como se os pés não agüentassem o peso do resto do corpo. A impressão que temos é a de que as personagens caminham sobre uma corda bamba. Essa analogia feita com o circo é enfatizada quando a personagem de Jesus, mesmo sofrendo muito, assume uma postura de trapezista: segurando uma sombrinha, Jesus caminha como se estivesse

---

<sup>97</sup>Barba, 1995. p. 34 e 39 ( os grifos são nossos).

atravessando sobre cordas bambas em um grande picadeiro. Essa cena representa uma analogia porque pode ter a sua leitura associada à vida de milhares de pessoas que enfrentam dificuldades para se manterem vivas: são pessoas que têm suas vidas oscilando em momentos de eterna “corda bamba”, ora têm trabalho, ora estão desempregadas, há dias em que comem e outros em que passam fome, no entanto, seguem vivendo. Jesus, nessa passagem, é representante de todas essas pessoas desprivilegiadas com as quais convivemos em nossa sociedade, já que seu martírio foi consolidado “para a remissão dos pecados” do mundo. Com esta cena o grupo coloca em questão, como já foi evidenciado no início deste capítulo, mais uma função do teatro: “despertar a consciência” do espectador para que ele possa refletir sobre as particularidades e desigualdades do seu próprio meio social.

A postura de “equilíbrio precário”, aliada a outros elementos que fazem parte da estrutura de um espetáculo teatral, dá aos atores uma condição de presença total em cena. Tal equilíbrio possibilita que o ator, durante a encenação, consiga fazer uso da sua auto-expressão em cena, trazendo todo o seu sentimento íntimo para fora, fazendo com que o mesmo passe a tomar parte das características da personagem que ele está representando e possibilitando que a “verdade cênica” da obra não se dilua no meio do universo de estruturas semânticas em que o espetáculo está inserido.

### **3.3 - O que aconteceu com o texto?**

Anne Ubersfeld ao falar sobre a recusa moderna do texto no teatro coloca:

Frente a los que defienden la postura aquí enunciada están los que optan por el rechazo, a veces radical, del texto; esta actitud es frecuente en la práctica moderna o de “vanguardia” (un vanguardia um tanto desvaída ya en los últimos años). Para sus defensores, el teatro, en su esencia y totalidad, reside en la ceremonia que los comediantes offician frente a los espectadores o entre los espectadores. El texto sería sólo uno de los elementos de la representación, el menos importante quizá.(...) <sup>98</sup>

Esta postura de rechaço ao texto também nos parece radical. Nesse espetáculo - *Rua da Amargura* - nós não diríamos que o texto é o elemento menos importante, pois é a partir do texto bíblico e da obra de Eduardo Garrido que o espetáculo é criado.

Anatol Rosenfeld enfatiza que:

o teatro, mesmo quando recorre à literatura dramática como seu substrato fundamental, não pode ser *reduzido* à literatura, visto ser uma arte de expressão peculiar. No espetáculo já não é a palavra que constitui e medeia o mundo imaginário. É agora, em essência, o ator que, como condição real da personagem fictícia, constitui através dela o mundo imaginário e, como parte deste mundo, a palavra. Contudo, não se trata apenas de uma inversão ontológica. Concomitantemente, o espetáculo, como obra específica, por mais que se ressalte a importância da literatura no teatro literário, passa a ter valor cênico-estético somente quando a palavra funciona no espaço, visualmente, através do jogo dos atores. (...) <sup>99</sup>

Podemos perceber, através desta citação, que o texto, apesar de ter historicamente um lugar privilegiado dentro do espetáculo teatral, só ganhará sentido quando for enunciado em cena pelos atores. A “palavra” ganhará vida nova ao ser encarnada e colocada em relação com os outros elementos cênicos envolvidos na montagem.

---

<sup>98</sup>Ubersfeld, 1989. p. 14. [Frente aos que defendem a postura aqui enunciada estão os que optam pela recusa, às vezes radical, do texto; esta atitude é vista frequentemente na prática moderna ou de “vanguarda” (uma vanguarda um tanto esvaída já nos últimos anos). Para seus defensores, o teatro, em sua essência e totalidade, reside na cerimônia que os atores representam frente aos espectadores ou entre eles. O texto seria somente um dos elementos da representação, o menos importante talvez...]

<sup>99</sup>Rosenfeld, p. 28 (o grifo é do autor)

O texto em *Rua da Amargura* será o veículo que possibilitará à direção da peça criar os diversos símbolos (já citados) que aparecerão durante a encenação do espetáculo. Como já foi mencionado anteriormente, a obra é baseada no texto *A Morte da Salvação* de Eduardo Garrido. Ao fazer a adaptação deste texto, o *Galpão* não o segue rigorosamente. São realizados cortes em diversas passagens do mesmo dando ênfase àquelas que, na opinião do grupo, comporiam melhor a linha semântica desejada, porém a estrutura do texto original é mantida, inserindo, apenas, novas marcas para o texto espetacular em alguns trechos com o intuito de colocar, no espetáculo, a visão inovadora do grupo e da direção. Isso é realizado através da inclusão, na peça, de cantigas interpretadas pelos integrantes do grupo ou de músicas instrumentais em *off*. Essas músicas, principalmente as que são cantadas pelos atores/personagens, ao se mesclarem ao texto e à atuação dos atores, aproxima a obra do ato circense e da realidade social mineira já mencionadas.

**Capítulo 4 - A experiência bilingüe do grupo de teatro *Mayombe* e a montagem em espanhol da peça do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra - *El Continente Negro***

*O processo de dominar suas próprias energias (do ator) é extremamente demorado: é um verdadeiro novo condicionamento. A princípio, o ator é como uma criança aprendendo a andar e a se mover, e deve repetir os gestos mais simples ad infinitum, a fim de transformar seus movimentos inertes em ação.<sup>100</sup>*

---

<sup>100</sup>Barba, 1995. p.245.

#### 4.1- A inserção do grupo *Mayombe* no espaço acadêmico e belorizontino.



FIG. 28 GRUPO *MAYOMBE* - (da esquerda para a direita) Wander Fernandez, Fernando Salomão, Sandro Sigmund, Denise Pedron (em pé), Sara Rojo, Mirian de Souza, Leda Martins, Marcos Alexandre, Sueli Ferreira, Graciela Ravetti, Jane D'arc e Ronaro Ferreira (assentados) - Foto Rose Cordeiro

Escrever sobre o grupo *Mayombe* nos torna uma tarefa árdua, porém, ao mesmo tempo, gratificante, uma vez que o nosso trabalho junto a esse grupo não se limita ao papel de pesquisador da linguagem teatral, mas sim de alguém que, além de ter o teatro como objeto de pesquisa, faz parte do quadro de atores desde sua formação. Portanto, as experiências que ora serão relatadas fazem parte de um processo de criação onde incluímos o trabalho de escolha de texto, personagens, ensaio e montagem específica da obra *El Continente Negro* que durou aproximadamente 12 meses.

O grupo *Mayombe*, como já foi mencionado na introdução deste trabalho, surgiu em junho de 1995. A princípio, as suas atividades se restringiam somente ao espaço acadêmico



da Faculdade de Letras através das apresentações da peça *Cinema Utopia* de Ramón Griffero. Entretanto, com a montagem da obra *El Continente Negro* de Marco Antonio de la Parra, o *Mayombe* teve, em junho de 1996, a oportunidade de apresentar-se, em São Paulo, na Mostra de Teatro Hispânico e a partir deste evento, buscou mostrar o seu trabalho nos palcos de Belo Horizonte, não se restringindo apenas ao espaço acadêmico.

Em entrevista à repórter Guga Barros do programa de televisão Agenda, a diretora do grupo, Sara Rojo, sintetiza a concepção de formação do *Mayombe*:

Nós resolvemos formar este grupo e tentar romper, com o teatro, esta barreira cultural e lingüística que existe entre a América-hispânica e o Brasil. A idéia de falar espanhol no palco é uma maneira de que chegue o espanhol ao espectador de outra linha, por um outro caminho. Nós trabalhamos como um laboratório que tem expressão corporal, trabalho técnico, trabalho teórico com artigos, tudo. Porque entendemos que o teatro é uma 'coisa' muito ampla que não se pode deixar uma parte fora. Tem que ficar tudo misturado, integrando tanto a teoria como a *praxis*.<sup>101</sup>

E é tentando misturar a teoria e a *praxis* que o grupo *Mayombe* tem dado continuidade ao seu trabalho, visando colocar o público mineiro mais próximo do idioma espanhol. O grupo se reúne todos os finais de semanas para ensaiar as suas montagens e, nestes ensaios, os integrantes não se limitam a trabalhar métodos de atuação. Os exercícios propostos buscam criar uma técnica individual de cada ator, que é levado a trabalhar sua voz, procurando timbres e tonalidades distintas para o uso em cena; seu condicionamento físico para proporcionar um desempenho melhor no momento em que o uso do corpo for indispensável para compor as personagens. O trabalho teórico-prático permite que os atores, à partir das distintas técnicas de atuação propostas pelos metodólogos do teatro,

---

<sup>101</sup>Rojo, Programa Agenda.

tenham condições de não só entendê-las, como também de colocá-las em prática segundo as necessidades de suas personagens em cena. Daí a importância do ator ter a capacidade de dominar suas próprias energias como sugere Eugenio Barba (conforme citação que abre este capítulo), buscando sempre movimentos que, no palco, não sejam vistos como “inertes”, mas sim como geradores de climas e tensões que possam ser articulados no desenvolvimento das ações dramáticas da obra que estiver sendo encenada.

César Brie ao expor seu ponto de vista sobre estética teatral, cita alguns conceitos de sua visão do trabalho do ator:

Ir adelante, para un actor, es descubrir continuamente cosas que no conoce. Es estudiar, aprender, investigar y dejar atrás lo ya conocido. Es arriesgar.

Un actor no aprende escolásticamente. Aprende trabajando y creando.<sup>102</sup>

Apesar de sabermos da dificuldade de encontrar a sincronia entre o estudo da arte da representação e do seu domínio no palco, o trabalho do ator é aprimorado dia após dia com a sua prática e a vontade de superá-la. Este é sem dúvida o maior desafio para os grupos “amadores” que fazem teatro em Belo Horizonte. O *Mayombe*, como todos os outros grupos existentes em nossa cidade, almeja ter seu trabalho reconhecido pelo público e portanto busca encontrar seu espaço.

O fato de atuar em espanhol requer de nós, atores integrantes do grupo, um grande esforço, pois temos uma preocupação constante de que a língua não se torne uma barreira, visto que os gestos físicos têm que estar o tempo todo em sincronia com a reprodução

---

<sup>102</sup>Brie, p. 69. (Seguir em frente, para um ator, é descobrir continuamente coisas que não conhece. É estudar, aprender, investigar, e deixar atrás o já conhecido. E arriscar. Um ator não aprende escolasticamente. Aprende trabalhando e criando)

lingüística do idioma. Isto faz com que nós estejamos sempre buscando não perder o tempo/ritmo da cena que está sendo representada. Ronaro Ferreira, integrante do grupo *Mayombe*, ao se pronunciar sobre o assunto diz:

A gente aprende a traduzir os idiomas, mas é difícil a gente aprender a sentir em outro idioma, ficar com raiva e falar um palavrão em espanhol ou numa hora romântica falar uma frase de amor em espanhol. Então implica conhecer a língua desde dentro, desde quem vive a língua, não só do formato gramatical da língua, mas numa outra experiência muito maior.<sup>103</sup>

Esta “experiência maior” é a responsável pelo fato dos atores em geral estarem sempre buscando o aprimoramento. Os meses de ensaio, a repetição, leva-os a rever a concepção de criação e interpretação que se dá através da constante correção dos erros durante os ensaios, buscando uma harmonia entre corpo, fala, gesto, movimento, ritmo, tempo, palco, luz, cenário, etc. Em relação à montagem de *El Continente Negro*, podemos afirmar que durante o processo de montagem e concepção da obra houve, por parte dos integrantes do *Mayombe*, uma vontade de se superarem, ainda que por limitações de ordem técnica e mesmo por falta de experiência dos atores (principalmente por atuarem em outro idioma, apesar de todos serem estudantes ou profissionais da área de espanhol) nem sempre conseguiam alcançar esta “experiência maior”. Mirian de Souza, também atriz do grupo, ao ser entrevistada pela repórter Guga Barros e questionada sobre o que representava para ela atuar em espanhol, responde o que o *Mayombe* tem buscado dentro e fora do espaço acadêmico:

Atuar em espanhol, eu acho que é uma aventura, porque a gente está propondo, além de estar fazendo teatro, estar levando a nossa

---

<sup>103</sup>Programa Agenda.

mensagem em outro idioma e fazer com que o teatro seja mais importante até que o próprio idioma.<sup>104</sup>

#### 4.2- *EL CONTINENTE NEGRO* de Marco Antonio de la Parra

Marco Antonio de la Parra (1952) é um escritor chileno que tem o seu trabalho reconhecido em seu país e no exterior. Formou-se em medicina, especializando em psiquiatria de adultos na Universidade do Chile e exerceu sua profissão durante anos. Também trabalhou como colunista em numerosas publicações chilenas e estrangeiras. Como escritor/dramaturgo já publicou um livro de contos *Sueños eróticos/Amores imposibles* (Ed. del Ornitorrinco dramaturgo, Stgo. de Chile, 1986); três novelas: *El deseo de toda ciudadana* - Prêmio Ornitorrinco (Ed. del Ornitorrinco dramaturgo, Stgo. de Chile, 1987), *La secreta Guerra Santa de Santiago de Chile* (Ed. Planeta-Chile, Stgo. de Chile, 1989), *Cuerpos prohibidos* (Ed. Planeta-Chile, Stgo. de Chile, 1991); além de várias obras dramáticas como, entre outras: *Matatangos* (1975), *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), *La secreta obscenidad de cada día* (1983), *El deseo de toda ciudadana* (1987), *El padre muerto* (1991), *Tristán & Isolda* (1993) e *El Continente Negro* (1994).

*El Continente Negro* é uma obra que pode ser vista como uma “colagem” de várias outras. O texto nos é apresentado de forma fragmentada, onde algumas cenas são interrompidas por outras, sendo retomadas, nem sempre do mesmo ponto, como se não tivesse havido nenhuma ruptura no desenlace da obra. Isto nos dá a impressão de que a

---

<sup>104</sup>Op. cit.

obra trata de histórias completamente independentes. Entretanto, essas tramas, aparentemente independentes, são interligadas por um macrosigno que aparece ao longo de todo texto: o sentimento de insegurança de todas as personagens. Este sentimento se transforma no *leitmotiv* do espetáculo. É a partir dele que todas as ações dramáticas se desenvolvem até o desfecho da obra. Todas as personagens procuram uma solução para os seus problemas e à medida que a buscam vão percebendo que não há saída, pois se encontram cada vez mais perdidas nos seus mundos interiores e a única solução encontrada é a fuga que é simbolizada através da busca do continente africano como uma válvula de escape para se “livrar” dos problemas.

A peça pode ser dividida em cinco núcleos de ação que se desenvolvem em torno das seguintes personagens que os representam:

- **Alberto e Cristina** - são personagens secundários. Alberto só aparece fisicamente, no palco, uma vez, quando depois de chegar cansado e sozinho da rua, tira sua roupa, arruma a cama e escuta as mensagens de sua secretária eletrônica. Sai do banheiro rumo a sala de visita e volta com uma dose de bebida, mas não a bebe. As informações que o leitor tem dessa personagem são limitadas pelas mensagens deixadas na máquina ao longo do desenvolvimento da obra. São vozes de mulheres que o procuram, além de um recado do filho e uma mensagem de negócios. Cristina é apresentada na peça, segundo as indicações do autor, sozinha como em um quadro de Hopper. O seu mundo é limitado ao espaço doméstico, onde ela, enquanto o coloca em ordem, divaga sobre o relacionamento que teve com seu marido, o amante (Braulio) e a filha que já é uma adolescente. As falas dessa personagem, como a obra, são fragmentadas, e a sua presença em cena pode ser lida como

uma maneira de cortar a cena anterior para que as personagens, que o autor indica que podem ser feitas por três atores, possam trocar-se ou, ainda, demonstrar a mudança de tempo cronológico das cenas.

• **Él x Ella** - um casal que vive uma relação amorosa conturbada. Logo na primeira cena, *Ella* aparece frente a um espelho depois de ter sangrado muito pelo nariz, chorado e gritado. *Él* está ao seu lado, apoiado no muro, sem olhá-la e angustiado. Depois de agredi-la, *Él* tenta se desculpar, mas não obtém nenhuma resposta positiva por parte de *Ella*, apesar de seus insistentes pedidos de desculpas. A única alternativa que *Él* encontra é se apoiar em uma fala que diz no começo e no desenlace:

Tiene que haber alguna salida. Tiene que haber alguna salida.<sup>105</sup>

O casal segue vivendo sua relação ao extremo, como se eles estivessem sempre no limite de suas emoções. Em um de seus encontros fazem sexo como se aquele fosse o último encontro de suas vidas. O sexo se torna um meio deles fugirem dos problemas e o único momento em que eles se comunicam.

• **Mario x Luisa** - Mario López é um professor de Artes Plásticas que vem substituir a antiga professora, a senhora Jiménez. Mario é uma personagem calcada na seriedade, que se apresenta às alunas dizendo que o seu objetivo ali é ensinar a pintar e que aquela que, por ventura, não quisesse aprender, que não se sentisse obrigada a fazê-lo, pois para ele a arte não se obriga. Luisa, no texto, é apresentada em dois momentos de sua vida - ora menina ora mulher:

---

<sup>105</sup>De la Parra, 1995. p.17. (Tem que existir alguma saída. Tem que existir alguma saída.)

— Primeiro, ela é uma adolescente de quatorze anos que se apaixona pelo professor. Mario, a princípio, resiste à idéia de vê-la como mulher, mas com o tempo acaba se envolvendo, ainda que tenha consciência de que não poderá assumir esse romance:

LUISA: ¿Por qué no me abrazas?

MARIO: Luisa, esto no puede seguir...

LUISA: No me quieres...

MARIO: No, te adoro. No es eso...

LUISA: Soy muy chica...

MARIO: Otra vez con eso... ¿No lo endientes? No soy como todo el mundo Luisa...(...)

LUISA: Nada me importa. Nada nos separará. *Lo besa. Ardiente y largamente. Se suelta y escribe en el pizarrón. NUNCA.*<sup>106</sup>

— Como mulher, Luisa vive das lembranças de sua adolescência, tentando entender o porquê de sua separação de Mario se os dois se amavam. Uma vez mais, percebemos que há uma grande dificuldade de comunicação entre as personagens, nem o sentimento de amor é capaz de uni-las. Luisa, mulher, sente-se resignada, porém vivendo o seu presente com os olhos voltados para o seu passado:

LUISA: Lo reconocí años después. En Santiago. Iba manejando un taxi. Sentí que me iba a desmayar... Sus manos, su nuca. No me dejó ni una carta, nada. Lloré tanto. Estaba más flaco, mas triste, pero era él mismo. Las canas aquí, acá, el cuello. Yo venía saliendo de una práctica donde un abogado. Iba justo a encontrarme con mi novio. Me saltó el corazón pero aguanté el mareo. Como que no hubiera pasado el tiempo. No sé por qué pero me escondí, así, fue como un impulso. No sé, quise preguntarle, si se acordaba de mí, qué había pasado. Dejé que se fuera. Lo quise tanto, tanto. Pensé ¿por qué no se atrevió? ¿por qué se fué? ¿como pudo olvidarse? No me vio.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup>(p. 33) -Por que não me abraça? / Luisa, isto não pode seguir... / Não me quer... / Não, te adoro. Não é isso... / Sou muito criança / Outra vez com isto... Você não entende? Não sou como todo o mundo Luisa...(...) / Nada me importa. Nada nos separará. *Beija-o. Ardentemente e demoradamente. Solta-se e escreve no quadro. NUNCA*

<sup>107</sup>(p. 33-34) - Reconheci-o anos depois. Em Santiago. Ia dirigindo um taxi. Sentí que ia desmaiar... Suas mãos, sua nuca. Não me deixou nem uma carta, nada. Chorei tanto. Estava mais fraco, mais triste, mas era o mesmo. Os cabelos brancos, aqui, no pescoço... Eu vinha saindo de um estágio com um advogado. Ia justo

• **Marcelo x Natalia x Claudio** - Marcelo e Natalia são separados. Ela não tem uma profissão estabelecida: foi atriz e no presente é uma cantora decadente. Não vê os filhos há quatro anos e apresenta dificuldade de lidar com os seus próprios sentimentos. Vive dividida entre o consultório de um psiquiatra, que visita três vezes por semana, e um copo de bebida. Marcelo pode ser visto como um homem aparentemente bem estabelecido socialmente e bastante ocupado para atender aos chamados da ex-esposa. Detém a guarda dos filhos e ajuda financeiramente a Natalia:

MARCELO: ¿Es plata lo que necesitas, Natalia?

NATALIA: No, plata nunca he necesitado. Eso tú lo sabes. La plata no me ha interesado nunca. Nunca. En eso no he cambiado. Necesito otra cosa. Otra muy distinta. Amor, Marcelo. A-mo-r. He estado tan perdida. *Pausa.* (...) Tenías razón, Marcelo. Yo era la perdida... Yo...<sup>108</sup>

O relacionamento de Marcelo e Natalia não consegue se restabelecer apesar dela tentar fazê-lo. A única resposta que Natalia tem por parte de Marcelo é um cheque que ele lhe entrega antes de deixar sua casa, demonstrando que o que ele realmente quer é mantê-la longe dele e dos filhos.

O encontro entre Claudio e Natalia se converte em mais um dos relacionamentos da obra que não se concretiza devido à dificuldade de comunicação entre as personagens. Claudio é um “arquiteto de categoria” (como a própria personagem se autodenomina), vive envolvido com mulheres distintas, é autoritário e extremamente machista. Briga com a

---

encontrar-me com o meu namorado. Saltou-me o coração, mas agüentei o mareio. Como se não tivesse passado o tempo. Não sei porque me escondi, assim, foi como um impulso. Não sei, quis perguntar-lhe se ele lembrava de mim, o que tinha acontecido. Deixei que se fosse. Eu o quis tanto, tanto. Pensei: por que não se atreveu? Por que se foi? Como pôde ter esquecido? Não me viu.

<sup>108</sup>(p. 21) - É de dinheiro que você precisa, Natalia?/ Não, de dinheiro eu nunca precisei. Isto você sabe. O dinheiro nunca me interessou. Nisso eu não mudei. Necesito de outra coisa. Outra muito distinta. Amor, Marcelo. A-mo-r. Tenho estado tão perdida. *Pausa.* (...) Tinha razão, Marcelo. Eu era a perdida... Eu...



esposa atual - Paula, sai para beber e encontra Natalia em uma mesa de bar, com quem acaba indo para um quarto de motel. Não obstante, neste encontro, o casal não consegue fazer sexo, pois ambos passam a discutir questões pessoais e não conseguem se distanciar dos problemas existentes fora das paredes do motel.

CLAUDIO: ¿Aló? ¿Aló? ¿Paula? *Le cuelgan.* ¡Por la cresta! *Cuelga. Intenta controlar su angustia. Estornuda. Se toma un trago. Totalmente destemplado. Me echó de la casa. Es un bruja. Está loca, totalmente loca. Justo antes de entregar me hace esto. Me he portado como nunca. Hasta había dejado de fumar. Trabajando como bestia. Por ella, siempre por ella. Las mujeres son una mierda. Nunca están contentas. Casa, auto, casa en la playa. ¿Qué quiere ahora?*<sup>109</sup>

Natalia revela seu desejo de estar em outro lugar, longe de tudo e de todos e este anseio se converte em uma anáfora estrutural da peça:

A veces he pensado en irme a otra parte. A cualquiera. Al Africa, a la India, al Asia.

CLAUDIO: Ridículo, puros negros, puro chinos, puro SIDA, puros bichos. Yo estuve en el Africa. Con esta minita que te decía, una lata. *Ella lo mira por primera vez.*<sup>110</sup>

Os continentes africano, indiano e asiático surgem como linha de fuga para onde a personagem Natalia tenta escapar na fantasia, buscando deixar os seus problemas à parte do seu cotidiano.

---

<sup>109</sup>(p. 34) - Aló? Aló? Paula? *Desligam* Que porra! *Desliga. Tenta controlar sua angústia. Espirra. Bebe um gole. Totalmente descontrolado. Me expulsou de casa. É uma bruxa. Está louca, totalmente louca. Justo antes de entregar me faz isto. Tenho me comportado como nunca. Até havia deixado de fumar. Trabalhando como besta. Por ela, sempre por ela. As mulheres são uma merda. Nunca estão contentes. Casa, carro, casa na praia. Que quer agora?*

<sup>110</sup>(p 38 - Às vezes tenho pensado em ir-me a outra parte. A qualquer lugar. À Africa, à India, à Asia./ Ridículo, puros negros, puros *chinos*, pura AIDS, puros bichos. Eu estive na África. Com esta mina que te dizia. Uma porcaria. *Ela o olha pela primeira vez*)

• **Carmen x Carlos x Ana** - vivem o triângulo amoroso da peça. Carmem é uma “perfeita” dona de casa. Carlos, pelas suas falas, remete-nos a um trabalhador sem muita instrução, meio rude com a esposa, apesar de estar sempre dizendo que a ama. Ana é a irmã mais nova de Carmen que chega de viagem para morar com eles e logo na sua chegada já os encontra discutindo sobre a sua permanência ou não na casa:

Es mi hermana / La otra vez era tu papá, la otra vez fue tu primo... / Está sin trabajo, no tiene a nadie, es una buena persona / ¿Y tu hermano? Él tiene plata, él podría perfectamente llevársela a Concepción / Tú lo conoces como es, yo casi la crié a la Anita (...)<sup>111</sup>

Carlos acaba cedendo e Ana passa a morar com o casal e, no convívio diário, ele se apaixona pela cunhada. Carmen toma conhecimento do sentimento do marido e dissimulando não saber de nada, faz tudo para “se ver livre da irmã”, ainda que até na hora da partida de Ana ela se mantenha no papel de “boa” irmã, esposa e protetora da família. Carlos fica abatido e Ana novamente procura o continente Africano como linha de fuga de todas as personagens:

CARLOS / ANA: ¿Por qué te vas? / Ella lo sabe todo. *Pausa.* / ¿Como? Es imposible. / Lo habló conmigo. / A mí no me ha dicho nada... / No te lo va a decir nunca. Y no se lo digas tú tampoco. *Pausa.* / ¿Y cómo lo supo? No puedo creerlo. / No sé, pero lo sabe. Nos habrá visto. Qué sé yo. / Me estás mintiendo. / No. / Yo te voy a ir a buscar a Concepción. / No me voy a Concepción. / ¿Dónde vas entonces? Al Africa. / ... / Suéltame... Gracias. / Pero... tú me quieres.../ Eso ya no tiene ninguna importancia.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup>(p. 19) - A outra vez era seu pai, a outra vez foi seu primo... / Está sem trabalho, não tem a ninguém, é uma boa pessoa / E seu irmão? Ele podia perfeitamente levá-la a Conceção / Você sabe como ele é, eu quase criei a Aninha (...)

<sup>112</sup>(p. 46) - Por que você vai embora? / Ela já sabe de tudo. *Pausa.* / Como? É impossível. / Falou comigo. / A mim não me disse nada... / Não vai lhe dizer nunca. E não diga você tão pouco. *Pausa.* / E como soube? Não posso acreditar. / Não sei, mas ela sabe. Nos terá visto. Sei lá. / Está me mentindo. / Não. / Eu vou lhe buscar em Conceção. / Não vou à Conceção. / Então, onde você vai? / À África. / ... / Solte-me... Obrigado. / Mas você me quer... / Isso já não tem nenhuma importância.

Com o desenlace da obra fica claro a impossibilidade de comunicação que se estabelece entre as personagens. Ana, Claudio e Natalia (que deixa uma mensagem na secretária eletrônica para o ex-marido dizendo que não se preocupasse com ela, pois estava viajando na companhia de um amigo) vão para África buscando, talvez, encontrar uma resposta para suas angústias. *Él* e *Ella* nos antecipam, em algumas cenas que antecedem o final da obra, a impossibilidade de encontrar tal resposta:

ELLA: ¿Qué te pasó? *Se inclina.* Si queris contestai. *Se escucha ruido de la cadena.* Me voy. ¿No dices nada? Me voy.

EL: *Off.* Tiene que haber una salida.

ELLA: No hay salida. *Se maquilla.*

EL: Tiene que haber una salida. *Ella lo mira. Rock duro.*<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup>(p. 44).- O que lhe aconteceu? *Inclina-se.* Se você quer resposta. *Escuta ruido de corrente.* Estou indo. Não diz nada. Já vou. / *Off.* Tem que existir uma saída. / Não há saída. *Maquia-se.* / *Off.* Tem que existir uma saída. *Ella o olha. Rock pesado.* (o grifo é nosso)

#### 4.3- A montagem *EL CONTINENTE NEGRO* do grupo *Mayombe*



FIG. 29 - atores do *Mayombe* executando exercícios de concentração antes de entrar em cena - Foto do grupo

Primeiro, faz-se necessário que elucidemos o porquê de estabelecer uma separação entre *El Continente Negro* de Marco Antonio de la Parra e a montagem realizada pelo grupo *Mayombe*. Quando escolhemos, entre a variedade de textos lidos, montar a obra do dramaturgo, a primeira questão levantada pelo grupo foi como adequaríamos a linguagem do dramaturgo para que ela pudesse ser apreendida pelo público, visto que o grupo já havia decidido que a obra não seria traduzida, pois atuar em espanhol era também um dos nossos objetivos principais.

Raquel L. M. Alvares ao distinguir tradução de adaptação do texto dramático inglês para o espanhol nos diz:

El término **adaptación**, se suele identificar con un cierto tipo de trasvase interlingüístico en el que algunos elementos culturales han

sido tratados de forma específica. Se referiría al proceso por el que un texto teatral extranjero se adecúa a un determinado país, público o época, tanto en lo referente a cuestiones lingüísticas como culturales.<sup>114</sup>

Com essa citação podemos justificar a importância da adaptação da obra do dramaturgo chileno. Sabíamos que a temática central do texto - a falta de comunicação entre os seres humanos que acaba levando-os a um profundo sentimento de insegurança e solidão - pode ser considerada “universal”, em nossa sociedade. Entretanto a adaptação do texto se fez necessária porque sentimos a necessidade de dar uma atenção especial não só ao aspecto lingüístico do texto como também ao simbólico, para que a obra pudesse ser recebida pelo espectador de uma forma mais próxima.

O primeiro problema que nós, enquanto grupo, enfrentamos foi a saída de cinco integrantes por motivos particulares. Essa saída se deu depois que cada integrante já sabia qual papel iria representar, todos já estavam ensaiando. Nós nos vimos obrigados a parar para conversar e repensar se teríamos condições de encenar a obra e, ainda, se os integrantes que ficaram, estariam dispostos a assumir, como grupo, todos os problemas que surgiriam à partir daquele momento. A partir dessa premissa, realizar a adaptação da obra, tornou-se uma prioridade, agora não só pensando no público, mas também com o objetivo de adequá-la às condições do grupo naquele momento.

A primeira solução encontrada foi realizar o corte da personagem Cristina, que nos parecia uma personagem periférica e a sua saída não viria prejudicar o entendimento da

---

<sup>114</sup>Alvares, p. 25. - o termo **adaptação**, acostuma-se identificar com um certo tipo de transvasamento interlingüístico no qual alguns elementos culturais têm sido tratados de forma específica. Referir-se-ia ao processo pelo qual um texto teatral estrangeiro se adequa a um determinado país, público ou época, tanto no referente a questões lingüísticas como culturais. - o grifo é da autora.

obra. Entretanto, resolvemos que algumas marcas da personagem seriam recuperadas em algumas cenas por outra personagem. Alberto, que já na primeira concepção de montagem do grupo havia sido cortada fisicamente da trama, tem apenas a sua voz gravada em *off* vindo a simbolizar a secretária eletrônica que viria a aparecer em vários momentos da obra, possibilitando a troca de uma cena para outra ou interligando semanticamente uma cena à outra. Outra personagem que foi cortada fisicamente da obra foi Mario, par da personagem Luisa, evitando que um dos atores (contávamos só com dois atores masculinos) representassem três personagens, dificultando o entendimento da obra por parte do espectador, que poderia confundir as personagens se elas não fossem especificamente diferenciadas no palco pelo ator que as incorporasse. Sob o um olhar técnico, o corte dessa personagem, não veio a prejudicar o desenvolvimento da obra e acabou por possibilitar que uma das atrizes, Leda Martins, pudesse transformar a sua atuação em um monólogo. Essa mudança teve que ser muito bem trabalhada com a atriz para que o público percebesse a presença de Mario em cena e isto só foi conseguido com diversos exercícios de atuação, buscando uma postura adequada no palco, além de gestos e tons de voz distintos para diferenciar a Luisa menina, que atuava com Mario, e a mulher, que recordava os momentos com ele vividos.

Mesmo depois do corte das personagens acima mencionadas, o *Mayombe* ainda tinha um problema básico: a obra tinha mais personagens que o número de integrantes que o compunha. A diretora, depois de expor sua nova concepção sintética de montagem, comunicou ao grupo que nós, atores, deveríamos representar duas personagens, solução já proposta pelo dramaturgo. As personagens acabaram assim distribuídas: Jane D'arc

representaria Ana e Natalia, Marcos Alexandre - Carlos e Marcelo, Mirian de Souza - Carmen e *Ella*, Ronaro Ferreira - Claudio e *Él* e Leda Martins - Luisa adolescente e mulher. Essa solução, apesar de possibilitar a encenação da obra, criou-nos dois problemas básicos:

- como nós, atores, fariamos para sair de uma cena e entrar em outra imediatamente sem perder a linha dramática?;
- a dificuldade que encontramos para representar dois papéis distintos.

A voz em *off* na secretária eletrônica era um dos recursos que seria utilizado para solucionar o primeiro problema, contudo este, isoladamente, não seria suficiente para cobrir o vazio que surgiria entre as cenas, pois não poderíamos fazer uso deste recurso em cada mudança. Daí, surgiu a idéia de criar uma nova personagem, uma espécie de *clown*, sem gênero definido - *El de las Rayas* (FIG. 30) Essa personagem, além de incorporar alguns gestos da personagem Cristina, veio resolver os problemas acima mencionados, evitando a presença de um técnico em som na montagem, visto que todas as músicas utilizadas na obra seriam colocadas em *off*, mas no palco, à vista do público, por essa personagem. Simbolicamente, esse recurso cria um distanciamento brechtiano (a “máquina maravilhosa” fica exposta), mas de uma maneira inovadora, teoricamente, *El de las Rayas* pode ser visto como um representante que se encontra na quarta parede de Stanilavski, aquele que aparece entre o limite da ficção e da realidade. Com sua entrada em cena às vezes dançando ou cantando, ora limpando e arrumando o cenário, ora repetindo os movimentos e gestos dos atores, deixa subentendido ao público que a cena que está sendo representada no palco é ficção, possibilitando ainda que o espectador sorria depois de certa

cena mais dramática, rompendo assim com o clima de tensão gerado em determinado momento do espetáculo.



FIG. 30 - Sueli Ferreira representa *El de las Rayas* - Foto de ensaio do grupo *Mayombe*

A princípio nós, atores, tivemos muita dificuldade para diferenciar uma personagem da outra tanto em nível psicológico como corporal, vocal, gestual, etc, pois passamos a perceber que quase sempre uma personagem acabava por “contaminar” a outra. Começamos a observar por exemplo, gestos de Carlos aparecendo na personagem Marcelo ou de Ana que se mesclavam aos de Natalia. Essa situação levou a diretora a pesquisar exercícios distintos para serem trabalhados em cena.



Depois de resolvidos todos os problemas referentes à atuação, o *Mayombe* passou a pensar na cenografia e na parte técnica da obra. O cenário idealizado para a montagem teve como inspiração a obra do pintor americano Hopper. O grupo participou de uma oficina de pintura alternativa em que os materiais necessários para a criação se restringiam a pincéis, água, cola e pó xadrez. Fazendo uso desses materiais e a partir das cores que apareciam nos quadros de Hopper e do imaginário de cada integrante do grupo foram surgindo as formas, ora geométricas ora humanas, que compuseram o painel que serviria de pano de fundo a ser utilizado nos palcos em que o *Mayombe* viria a encenar.

Em outra oficina realizada com o grupo, visando viabilizar recursos para serem utilizados no cenário foi realizado um trabalho com cordas e desse surgiu a idéia de confeccionar uma grande rede de cordas para cobrir o painel que havia sido pintado pelo grupo. O efeito das cordas, mesclando-se à multiplicidade de formas e cores do painel ao receber as luzes de cenas, remetia-nos a ambientes distintos de acordo com as situações que estavam sendo representadas: o quarto de um motel, um banheiro sombrio, o espaço doméstico, etc. As cordas, enquanto signo, marcam todas as personagens da obra como se as mesmas estivessem por elas amarradas e enroladas, representando as relações conturbadas que aparecem durante a encenação e justificando falas como as de *Él* e *Ella*: “tiene que haber una salida”, “no hay salida”.

As músicas utilizadas durante o espetáculo foram escolhidas pelo *Mayombe* levando em consideração o nosso espectador alvo. A única indicação que o autor deixa nas didascálias do seu texto é que deveria ser utilizado a música *Love is a many splendorous thing* cantada por *The Four Aces*, uma música romântica, uma fora de moda e um *rock*

pesado que não são especificadas. Isto permitiu que nós inseríssemos na trama músicas que, de uma certa forma, marcaram momentos da vida do espectador que futuramente viria a assistir o nosso espetáculo como *Patience* do grupo Guns N' Roses (tema de Natalia), *Gudless Nameless* do grupo Nirvana (*rock* pesado - tema de El e Ella), *You'll never walk alone* de Elvis Presley (tema de Luisa), além de músicas instrumentais e acústicas que direcionam o público aos continentes evocados pela personagem Natalia - Ásia, Índia e África.

Outro recurso técnico utilizado no espetáculo, atendendo à proposta de fragmentação pós-moderna do autor, é a inclusão de *slides* à montagem, que enfatizam, ainda mais, as diversas sub-tramas que aparecem no texto do dramaturgo e estão presentes no enredo do espetáculo como observa Graciela Ravetti ao colocar que: “De la Parra parece escrever também uma única história desarticulada na qual, segundo suas próprias palavras, ‘parece uma série de obras breves mas é uma só’”.<sup>115</sup> Dessa forma, os *slides* trazem às cenas símbolos que apresentam conotações distintas. Em um primeiro momento, seu uso pode ser visto como um chamariz ilustrativo para apresentação do trabalho do grupo: antecedendo o começo da peça, é projetado um *slide* com o símbolo do *Mayombe* enquanto um dos atores, sob o ritmo do poema *Sensemaya*, do poeta cubano Nicolas Guillén - adaptado e musicado pelo grupo chileno Inti-illimani, faz um número de dança incorporando movimentos, que, pela sua estética, já levam o espectador a se inserir no lugar de fuga que viria a ser evocado na montagem. Outros *slides* são inseridos na cena em que a personagem Luisa aparece, para marcar a mudança de sua fase adolescente (com

---

<sup>115</sup> Ravetti, 1996. p. 91.

imagens de colegiais) para a adulta (foto da atriz na orla de uma praia, representando o ambiente onde a personagem se encontra) ou ainda para colocar o público em contato com a obra de Hopper através da imagem de alguns de seus quadros. O uso do *slide* em cena ainda permite que o espectador que não tenha um domínio completo do idioma espanhol possa buscar, através das imagens, uma identificação com as situações que estiverem sendo representadas. Os *slides*, portanto, atuam como um dos recursos que aproximam a personagem ao horizonte de expectativas que o público possa vir a recorrer para o entendimento da cena.

O telefone (FIG. 30) é um signo artificial criado pelo grupo que aparece tocando durante todo o espetáculo, cortando as falas das personagens e interrompendo a ação dramática. Este aparelho foi confeccionado também a partir da oficina de pintura, utilizando como técnica de criação apenas pedaços de jornais, água e cola que depois de serem aplicados sobre um molde em formato de telefone (cujas dimensões eram maiores que as de um aparelho comum) e levado ao sol para secar, foi pintado, seguindo uma das tonalidades sugeridas pelos quadros de Hopper e que já apareciam no nosso painel. O telefone é o instrumento que possibilita a comunicação entre as pessoas; entretanto, no enredo de *El Continente Negro*, sua função é exatamente a inversa, visto que no desenvolvimento da obra toda vez que toca (o som é feito pelo *El de las Rayas*), aparece uma situação de corte de alguma comunicação: às vezes a secretária eletrônica responde que a pessoa procurada não pode atender, em outros momentos quando a pessoa atende é engano e no final do espetáculo anuncia o destino de fuga - a ida para a África. Podemos dizer que a importância dada ao telefone em nossa leitura da obra, transforma-o em uma

personagem, tanto que o mesmo recebe, por parte da equipe de iluminação, uma luz própria que incide sobre ele cada vez que toca no palco. Ele marca todas as cenas da peça com mensagens em *off*, via secretária eletrônica ou através das constantes conversas entre as personagens Ana e Carmen com alguém que liga à procura de uma outra pessoa que nunca aparece em cena ou através das chamadas de Natalia ao seu ex-marido. No final do espetáculo, depois que todas as relações fracassam e nenhuma forma de comunicação consegue ser estabelecida, a personagem *Él* grita, sem obter resposta, a fala anafórica (enquanto estruturadora do conflito) que marca toda a obra: “*tiene que haber una salida*”. Enquanto o telefone toca várias vezes, cada ator, ainda representando a respectiva personagem, entra em cena e fixa o olhar no telefone, até que a personagem *El de las Rayas* o retira do gancho e um *slide* com um signo de interrogação é projetado por alguns segundos.

#### 4.4- Novos rumos do grupo *Mayombe*

César Brie ao falar sobre a sua experiência dirigindo o grupo de Teatro de los Andes

diz:

... Un grupo es un lugar donde distintas motivaciones recorren un mismo camino. Entre los miembros de un grupo se crea una relación que en lo más profundo no puede casi definirse. No con palabras. (...) Un grupo ayuda a superar los límites personales en el propio trabajo, a través del ejemplo de los compañeros y de la disciplina. (...)<sup>116</sup>

É buscando esse propósito que o *Mayombe* vem procurando se estabelecer dentro do contexto cultural de Belo Horizonte, e hoje, podemos dizer que, apesar de todas as dificuldades, estamos no caminho de alcançá-lo.

Depois de finalizar as apresentações da obra *El Continente Negro*, em março de 97, no centro Cultural da UFMG, o *Mayombe* passou a se preocupar com a montagem do texto *Saga Real* de Graciela Ravetti, que estreou em setembro do mesmo ano no auditório da Reitoria fazendo parte do VII Congresso de Professores de Espanhol. para depois ser encenada no Centro Cultural da UFMG, em setembro e outubro, e no Teatro Marília, em novembro.

A escolha do texto de Graciela Ravetti veio em resposta à intenção do grupo de integralizar ao seu trabalho, textos produzidos dentro do mesmo, já que a autora faz parte do grupo como já mencionamos anteriormente. O texto de *Saga Real* trabalha com o

---

<sup>116</sup>Brie, p. 71. - ... Um grupo é um lugar onde distintas motivações recorrem a um mesmo caminho. Entre os membros de um grupo se cria uma relação que no mais profundo não pode quase se definir. Não com palavras. (...) Um grupo ajuda a superar os limites pessoais no próprio trabalho, através do exemplo dos companheiros e da disciplina. (...)

“imaginário feminino”: Maria, a princesa, se vê afastada da mãe, personagem personificada através de uma mulher do povo, Rosa, que abandona sua vida de mulher “comum”, inclusive seu amor, para viver nas dependências do castelo como rainha e acaba sendo torturada pelos empregados do rei (FIG. 31), colocando no palco uma analogia com a mulher da sociedade contemporânea.



FIG. 31 - *Saga Real* - Torturadores (Fernando Salomão e Sueli Ferreira) torturam a Rainha/Rosa (Leda Martins) - Foto Rose Cordeiro

A peça é encenada como se fosse um ensaio, onde dois atores atuam como diretores que interrompem a apresentação de uma cena e discutem a concepção que cada um tem da mesma. A ruptura exerce o papel de um distanciamento, interrompendo o espetáculo em um momento em que Rosa vive seu conflito pessoal para colocar em cena uma dos momentos de tortura. Rosa, a princesa e *Chiraca* representam as vozes femininas, aquelas

que reivindicam o seu espaço dentro do universo masculino em que vivem. A linguagem da obra se centra em um tipo de discurso pós-colonial, que recorre a termos e expressões próprias da Argentina, tecendo um paralelo e marcando uma continuidade com o texto de Marco Antonio de la Parra, que colocava no palco o discurso pós-colonial e as variações lingüísticas do Chile. Especificamente em *Saga Real* o discurso pós-colonial estabelece também essa interface com o feminino. Quanto às preocupações apresentadas na peça, podemos ligá-las às falas de Gayatri Spivaki:

Como pós-colonial, estou preocupada com a questão da apropriação da “história alternativa”, ou “história”. Não sou historiadora, portanto não posso dizer que tenho experiência disciplinar em refazer a história no sentido de reescrevê-la. Mas posso ser usada como exemplo de como as narrativas históricas são negociadas.<sup>117</sup>

Refazer a história é uma persistente crítica, sem glamour nenhum, eliminando oposições binárias e continuidades que emergem continuamente no suposto relato do real. A política cultural da repetição está sendo encenada com o gestual da política da ruptura estratégica, necessária, tendo em vista a independência política que é o requisito mínimo para a “descolonização.”<sup>118</sup>

A inovação se destaca na personagem *Chiraca* (FIG. 32) que atua todo o tempo em português, transformando-se no elo de ligação entre as personagens em cena e o público, que busca na língua dessa personagem, o entendimento do espetáculo:

Eu vou contar uma história. Sempre a mesma velha história. De uma rainha, de uma princesa, de uma mãe, de uma filha... Oh..., sempre a mesma velha história!<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Spivak, Gayatri. In Buarque de Hollanda. 1984. p. 188

<sup>118</sup> p. 205.

<sup>119</sup> Ravetti.



FIG. 32 - *Chiraca* (Jane D'arc) observando as cenas de cima da aranha - Foto Rose Cordeiro

*Chiraca*, no contexto do espetáculo, representa a sabedoria, a voz do povo, sabe tudo sobre tudo e de todos.

Para compor o cenário da peça, foi construída uma enorme aranha (FIG. 28), inspirada no trabalho da escultora francesa Louise Bourgeois. A aranha, durante as apresentações da peça, é geralmente associada pelo espectador à personagem *Chiraca*, já que a atriz que a interpreta sobe e desce sobre ela várias vezes durante o espetáculo, usando uma maquiagem onde seu rosto é coberto por teias de aranha. Outra incorporação usada pelo grupo é a música ao vivo em cena, onde dois atores-músicos interpretam as canções e realizam toda a sonoplastia utilizada no espetáculo.

Atualmente, o *Mayombe* conta com a participação de onze integrantes: a diretora, a *demiurga*, cinco atores, duas atrizes e dois técnicos. Estamos no processo final de



montagem da obra *Fluxo Invertido* de autoria de duas integrantes do grupo, Denise Araújo Pedron e Graciela Ravetti, com previsão de estréia para outubro deste ano, em Mariana, e temporada já agendada, no Centro Cultural da UFMG, em novembro.

## Considerações Finais

*Mexer com arte não é tabu, é totem. A intenção do teatro é atravessar a couraça das pessoas e se comunicar numa área fora das máscaras. Ou o teatro se comunica dessa forma com pessoas de qualquer idade, de qualquer sexo, de qualquer país, ou não é teatro. O objetivo do teatro na origem dele antes de ser roubado por um processo civilizatório é plugar as pessoas nessa região, é um lugar de reencontro do homem.<sup>120</sup>*

---

<sup>120</sup>Martinez. Estado de Minas - Espetáculo - 26/03/ 98. p. 7.

Faz-se necessário que tenhamos algumas considerações sobre o texto dramático e o espetacular, bem como o romanesco e sua adaptação na formação do texto espetacular. O que podemos afirmar é que na grande maioria das montagens, originadas de um texto dramático e por nós assistidas durante o tempo de pesquisa deste trabalho, houve um cuidado por parte da direção em manter-se fiel ao texto dramático como citamos através das montagens *da Serpente* e *do Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues. Mesmo quando houve uma adaptação maior ou atualização do texto, o seu macrosigno se manteve. Em algumas montagens, um dos recursos mais utilizados pela direção para adaptar o texto dramático foi a exclusão de personagens periféricas, sendo que às vezes, em alguns trabalhos, outras personagens assumiam as falas das que foram cortadas e em outros simplesmente se ignorou essa ausência. As rubricas do autor presentes no texto são importantes, porque é a partir delas que o diretor vai compor as cenas, porém elas, em si ao se associarem às palavras, não bastam para “dar vida” ao texto dramático, transformando-o em espetacular. As distintas linguagens que compõem o texto espetacular (luz, cenário, figurino, sonoplastia, etc) aliadas à figura do ator em cena se transformam nos recursos que o diretor utiliza para conceber e realizar a sua visão espetacular do texto. Neste contexto, o ator assume uma função, quase sempre, indispensável na composição da montagem, visto que ele utiliza as palavras e as palavras, no texto, não representam ação espetacular. A “dramaturgia do ator”<sup>121</sup> através da composição de ações físicas e vocais (gestos, movimentos físicos, verbais e vocais) corporiza essas palavras. Neste caso, os gestos acompanham a palavra, mas não deve ser sempre assim. Há que buscar através dos

---

<sup>121</sup> Conceito utilizado por Marco de Marinis em oficina, de mesmo nome, ministrada no ECUM, maio de 1998.

movimentos cênicos a justificação interior da personagem e para isso é necessário a presença total do ator que não pode deixar que seu trabalho se apoie na gestualidade exterior (vazia, composta apenas de movimentos decorativos, sem conteúdo). O ator pode inclusive produzir ações simples no palco desde que sejam justificadas pelo movimentos interiores. No comportamento cênico há necessidade de plasticidade, uma energia que sai do centro do corpo e é transmitida a todo corpo e essa energia só é despertada através das ações conscientes. Daí a importância do texto dramático na composição do trabalho atoral. É fundamental o que está nas entrelinhas das palavras do autor. Essas palavras pertencem a ele, mas o diretor e o ator criam sub-textos. Stanislavski enfatiza que o ator é o romancista da personagem.<sup>122</sup> Ele tem que integrar o que o autor não diz, tem que romancear a sua personagem, fazendo da palavra um órgão vivo.

O texto romanesco ao ser utilizado como espetacular precisa ser visto como uma “partitura” a ser decomposta em pedaços pelo diretor e/ou adaptador, respeitando o macrosigno do texto na hora da concepção da montagem. A adaptação, vista por nós como releitura ou mesmo tradução, é o ponto de partida para que a encenação do romance seja concretizada. Geralmente este trabalho — seja a tradução de um romance em espetáculo (como tratamos no segundo capítulo deste trabalho) ou mesmo a adaptação de um texto dramático (abordada no primeiro capítulo, com a montagem de *O Beijo no Asfalto* pelo grupo *Reviu a Volta* e quarto capítulo, com a montagem de *El Continente Negro* pelo grupo *Mayombe*) — tem que ser tratado com rigorosidade artística pela direção da peça, de acordo com as necessidades de seu grupo, para que o macrosigno da obra não se dilua em

---

<sup>122</sup> Informação extraída da oficina *A dramaturgia do ator*, ministrada por Marco de Marinis no ECUM, maio de 98.

meio a cenários grandiosos, mas vazios, falas e gestos que não condizem com a linha dramática apresentada pelo texto. Gershon Shaked, atento a essa nuance, nos coloca:

Una alternativa más elaborada que el director tiene a la mano es la de presentar una obra tradicional con vestimenta moderna, sin cambiar el texto en sí, trasponiendo los materiales sin cambiar sus normas básicas. Así, el director toma la obra como algo dado, pero trata de arrojar nueva luz sobre ella.<sup>123</sup>

Com essa colocação queremos dizer que o texto em si necessita ser lido no contexto de sua situação de enunciação, observando principalmente suas características intertextuais em relação à cultura na qual ele está inserido. Neste sentido, temos que levar em consideração que a adaptação/tradução para teatro<sup>124</sup> não deve ser considerada como uma simples decodificação linguística, mas sim, antes de tudo, como uma decodificação semântica, estilística e, sobretudo cultural. Como isso queremos enfatizar, ainda que possamos parecer repetitivos, que o texto é apenas um dos elementos da representação, porém dentro do contexto teatral e da tradução/adaptação é nele que está um grande número das dimensões ideológicas, culturais e etnológicas que deverão ser colocadas no palco para que o mesmo possa parecer “visível” (suscetível de ser concretizado no cenário pelo atores) para o público. O que nos permite apropriarmos das palavras de Patrice Pavis quando ele conclui seu parecer sobre os problemas da tradução para cena:

... A esta inquietante circularidad se le viene a agregar el hecho de que la traducción para el teatro nunca está donde uno espera que

---

<sup>123</sup> Scolnicov & Holland, 1991, p. 22. - Uma alternativa que o diretor tem em mãos é a de apresentar uma obra tradicional com roupa moderna, sem mudar o texto em si, transpondo os materiais sem trocar suas normas básicas. Assim, o diretor recebe a obra como algo pronto, mas trata de colocar uma nova luz sobre ela.

<sup>124</sup> Estamos nos retratando à tradução/adaptação teatral, entretanto os pontos abordados também devem ser considerados quando estivermos lidando com qualquer tipo de tradução literária.

esté: no está en las palabras, sino en el gesto; no está en la letra, sino en el espíritu de una cultura, inefable pero omnipresente.<sup>125</sup>

Outros pontos a serem evidenciados, dentro do contexto da obra romanesca, dramaturgica e espetacular, são os papéis do leitor e do espectador. Os textos são processos de significação que só se materializam mediante a prática da leitura. Portanto, podemos afirmar que o leitor cumpre um papel tão importante quanto o do autor (assim como o espectador o realiza dentro do trabalho espetacular) no universo literário, como nos evidencia Terry Eagleton:

... O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições — e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. O texto, em si, realmente não passa de uma série de “dicas” para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haveria obra literária.<sup>126</sup>

O leitor para ser bem sucedido necessita estar sujeito a ser “transformado” pelo texto sempre, estando pronto para jogar e se arriscar a novas transformações, refazendo sempre que necessário o seu horizonte de expectativas, construindo um outro texto coerente com o lido. Tudo no texto (suas lacunas, suas unidades formais, sua gramática, seus significados) é passível de interpretação e caberá ao leitor estar disposto a colocar suas impressões em xeque para decifrá-lo. Por isso que se há afirmado que nenhuma leitura é inocente. Nós, enquanto leitores, somos e estamos situados histórica e socialmente, o que faz com que

---

<sup>125</sup> Scolnicoc & Holland. 1991. p. 62 (A essa inquietante circulariedade se lhe acrescenta o fato de que a tradução para o teatro nunca está onde alguém espera que esteja: não está nas palavras, senão no gesto; não está na letra; senão no espírito de uma cultura, inefável mas onipresente.)

<sup>126</sup> Eagleton, 1983. p. 82.

nossa maneira de ler e interpretar as obras literárias seja condicionada a esse fato, fazendo com que sejamos mais “tocados” por certos tipos de textos romanescos, dramáticos ou espetaculares. Como exemplo, podemos citar os textos de Nelson Rodrigues que continuam “mexendo” com as pessoas que os lêem ou os assistem no palco, ou *Rua da Amargura*, espetáculo que ano após anos é reencenado e continua a emocionar as pessoas que o assistem. Marco de Marinis ao falar sobre o texto espetacular nos diz:<sup>127</sup>

Las diferentes disciplinas, semiológicas y otras, que se han ocupado en los últimos años de la textualidad (no sólo literaria), ya han aclarado de manera definitiva que todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatario (lector, espectador) completarlo, actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas. Ahora bien, esto es especialmente cierto en el caso del texto espectacular, dadas las peculiares y bien conocidas características de su producción y recepción (por una parte, sincreticidad multidimensionalidad, no persistencia en el tiempo e irrepitibilidad; por otra, simultaneidad entre producción y comunicación, copresencia física real de los emisores y los receptores).

Seu ponto de vista sintetiza a nossa concepção a respeito do texto espetacular, visto por nós também como um espaço gerador de múltiplas leituras e conceitos a serem decifrados, reintegrados ou questionados.

Dessa forma, a obra de teatro, como toda literatura, funciona como uma porta de entrada da cultura, pois nos permite participar de um “mundo” com o qual, nem sempre estamos familiarizados. Uma das formas para podermos esclarecer essa nossa afirmação é a

---

<sup>127</sup> De Marinis, 1997. p. 25. [As diferentes disciplinas, semiológicas e outras, que se ocuparam nos últimos anos da textualidade (não só literária), já aclararam de maneira definitiva que todo texto sempre é incompleto, e exige a seu destinatário (leitor, espectador) completá-lo, atualizando suas potencialidades significativas e comunicativas. Agora, isto é especialmente certo no caso do texto espetacular, dadas as peculiaridades e bem conhecidas características de sua produção e recepção (por uma parte, sincretismo, multi-dimensionalidade, não persistência no tempo e irrepitibilidade; por outra, simultaneidade entre produção e comunicação, co-presença física real dos emissores e espectadores). - os grifos são nossos ]

observação das obras que nos são apresentadas em outras línguas que não seja a materna. O espectador, que não conhece o idioma falado vai ter que se apegar aos outros elementos semânticos para conseguir obter um entendimento global ou parcial das ações representadas. Isto faz com que o público “negocie” o sentido, dando mais atenção aos elementos não verbais, buscando na luz, no cenário, no tom de voz e corpo do ator, na música e em todos os signos presentes no espetáculo o seu entendimento. Podemos citar dois espetáculos onde o espectador se vê obrigado a fazer uso destes elementos: *Kathakali Teatro Sagrado do Malabar* - Teatro Mínimo Brasil/Índia e *Silence* - Teatro Mladinsko de Eslovénia, onde as únicas informações que o espectador tem do espetáculo se dão através dos programas dos mesmos. Dessa forma, ele é obrigado a se entregar ao mundo de gestos e signos representados durante o espetáculo. Em *Kathakali* aparecem no palco reis, rainhas, deuses e demônios ricamente maquiados e vestindo figurino tradicional onde são representados os mistérios da literatura indiana e em *Silence* como nos coloca Blaz Lukan: ‘Silence é um espetáculo que renuncia a palavra, mas não rejeita os efeitos teatrais. Embora o título dele “Silêncio”, nele quase não o encontramos.’<sup>128</sup> Os seis atores envolvidos na montagem conseguem nos passar com o corpo os sentimentos múltiplos que são evocados durante o espetáculo. Estes atores em seis situações e cenários diferentes (uma densa teia de aranha, paisagens de pedras, construções de papéis, etc) trabalham com as possibilidades que oferecem a voz e o corpo humanos, introduzindo no desenvolvimento do espetáculo diferentes movimentos acrobáticos e formas de dança que vão do balé clássico até a dança contemporânea.

---

<sup>128</sup> Informação retirada do programa do espetáculo.



É mister que ainda façamos algumas considerações a respeito ao direcionamento das artes cênicas em nossa cidade. É importante que destaquemos, por exemplo, a quantidade de grupos amadores e profissionais que vêm sendo criados em Belo Horizonte. Desses, alguns obtêm reconhecimento. Um dos fatores que possibilita esse aumento é o constante crescimento de profissionais que chegam ao mercado todo ano. Para termos noção, inscreveram-se sessenta e quatro candidatos à auditoria do SATED/1998 do corrente ano para se profissionalizarem. Este número é elevado se levarmos em consideração que as únicas escolas profissionalizantes da cidade são a Fundação Clóvis Salgado e o Teatro Universitário, visto que os demais cursos (como o NET, por exemplo), apesar da tradição, não conferem aos seus alunos o título de profissional. Sabemos ainda que com a inclusão do Curso Superior em Artes Cênicas à grade de opções profissionais fornecidas pela UFMG, este montante certamente aumentará consideravelmente, visto que teremos, em um número ainda maior, a procura do teatro como profissão, o que acarretará num aumento da competição no meio artístico mineiro e esperamos que com essa competição aumente também significativamente o nível dos profissionais.

Dos profissionais que chegam ao mercado todo ano, a grande maioria não consegue trabalho com facilidade ou se limita a fazer “pontas” em espetáculos de diretores<sup>129</sup> já conhecidos em nosso meio, fazendo com que não haja uma mudança no tipo de trabalho realizado em nossa cidade. O tipo de espetáculo que ainda é garantia de teatro cheio em Belo Horizonte é o “pastelão” ou aquele que mexe com a libido. O espectador quando vai ao teatro, de antemão, já tem um pré-conceito do que vai ver. Este *feeling* nem sempre é

---

<sup>129</sup> Podemos citar Cida Falabela, Eid Ribeiro, Jota Dangelo, Marcelo Bones, Pedro Cava, entre outros.

positivo, pois quebra a idéia do inesperado, do novo. Há que se preocupar com essa nuance se quisermos que haja uma evolução nas produções realizadas. Para aclarar nosso ponto de vista, podemos citar o trabalho de grupo *Galpão*, que vem criando escola em nossa cidade. São vários os grupos que se inspiram no trabalho do *Galpão* na hora de conceber os seus espetáculos. O uso de elementos do circo, a presença do *clown*, a música criada e tocada pelo próprio grupo, todas essas características se não forem bem trabalhadas e diferenciadas no palco de acordo com objetivo de cada obra, faz com que a montagem se torne apenas uma “cópia”, inclusive, é comum se ouvir o comentário: *interessante, mas é Galpão, não?* O próprio grupo que já tem essa linha circense arraigada às suas montagens se preocupa em aprimorá-la, diferenciando-a nos seus espetáculos de acordo com o propósito da peça e o texto em questão. Percebemos essa diferença claramente nas montagens *Romeu e Julieta*, *Rua da Amargura* e *Um Molière Imaginário*. Todas apresentam os elementos já mencionados, entretanto em cada uma há uma preocupação de adequar esses elementos ao propósito da montagem e do texto em questão. Shakespeare, Eduardo Garrido ou Molière adquirem uma “cara nova”, como assinala Paulo Campos, redator do Estado de Minas:

Se agora é Molière, é bom recordar que o Galpão antes já experimentou outros clássicos: fez um Nelson Rodrigues barroco em *Álbum de família*, traduziu em imagens de saltimbancos a comédia *dell'arte* italiana em *Arlequim, servidor de tantos amores* e encantou com a versão de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Neste novo, Molière não resistiu a estética circense do Galpão.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Campos, Estado de Minas, 21/06/97.

Nesta linha podemos também citar o trabalho do *Reviu a Volta*, que também faz uso desses elementos, incluindo, inclusive, em seu espetáculo, uma cena inspirada pela montagem *Rua da Amargura*, como já mencionamos no segundo capítulo deste trabalho, mas sem se converter em um estereótipo do *Galpão*, visto que o grupo também surgiu com o objetivo de aliar teatro, música, dança e artes plásticas e passou a se dedicar ao teatro na rua, utilizando linguagens próprias, desenvolvidas a partir de elementos do circo. Comédia *Dell'Art* e do *Clown Clássico*, aliados à linguagem e signos do folclore e das culturas regionais.

As palavras de José Celso Martinez, em forma de epígrafe neste capítulo, sintetizam a nossa visão concernente ao papel do teatro em nossa sociedade. Aquele que funciona como um veículo no qual distintas problemáticas são discutidas ou colocadas em cena para a apreciação e discussão do espectador. Ainda que nem sempre esse objetivo seja alcançado, sabemos que toda peça que é levada ao público, busca, a priori, através das distintas linguagens envolvidas no espetáculo, o reconhecimento do público, o mesmo que é responsável pelo sucesso ou fracasso da peça. Keir Elam<sup>131</sup> nos aponta que é com o espectador que a comunicação teatral inicia e termina. Sem a presença do espectador o teatro não vive, não vive o dramaturgo, não vive o diretor, não vive o ator, que tem de fazer com que sua forma de encenação seja vista pelo espectador como algo possível, ou seja, o ator deve estar totalmente presente na ação dramática (“corpo-mente”), só assim o espectador vai percebê-la. Ele se transforma no centro das atenções dos atores em cena, todos os gestos e falas são direcionadas aos seus sentidos que cumprem a função de

---

<sup>131</sup> Elam, 1980. p. 97. (It is with the spectator, in brief, that theatrical communication begins and ends.)

fornecer subsídios para que ele possa propagar o que viu, ouviu e sentiu aos outros possibilitando que a montagem obtenha reconhecimento, atendendo ao pedido dos atores no final de cada espetáculo: *se você gostou, recomende aos seus amigos, se não gostou, recomende aos inimigos.*

## **Referências bibliográficas**

## Referências bibliográficas das obras analisadas:

DE LA PARRA, Marco Antonio. *El Continente Negro*. Argentina/Buenos Aires: Teatro Celcit, 1995.

GARRIDO, Eduardo. *A Morte da Salvação*. (Texto no qual a obra *Rua da Amargura* se baseou. Cópia - roteiro entregue pelo grupo, não publicado, sem assinatura.)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El Coronel No Tiene Quien Le Escriba*. 4a. edição, Madrid:

Editorial Espasa - Calpe S.A., 1986.

RAVETTI, Graciela. *Saga Real*. (ainda não publicado)

RODRIGUES, Nelson. “A Serpente” - In: *Teatro Completo - Volume Único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994

----- . “O Beijo no Asfalto” - In: *Teatro Completo - Volume Único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994

----- . *O Casamento*. 4a. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**Referências das montagens mais significativas assistidas entre os anos de 1994 e 1998 contempladas ou não neste trabalho:**

*Aeroplanos.* Teatro Circular de Montevideo - Uruguai, Sala Ceschiatti - Belo Horizonte, agosto de 97.

*Amores Profanos.* Texto e direção de Luiz Paixão, Teatro da Praça - Belo Horizonte, fevereiro de 98.

*Anjos de Rua.* Texto de Tal Cia e Eid Ribeiro, direção de Eid Ribeiro, Sala Multimeios - Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, - Belo Horizonte, dezembro de 96.

*A panela.* Texto de Plauto e direção de Ítalo Mudado, Centro Cultural da UFMG - Belo Horizonte, janeiro de 97.

*A rose is a rose is a rose.* GOM - direção de Ione Medeiros, Francisco Nunes - Belo Horizonte, agosto de 97.

*A Serpente.* Texto de Nelson Rodrigues e direção de Kleber Junqueira, Associação Mineira de Imprensa - Belo Horizonte, novembro de 95.

*Babachdalghara.* Criação Coletiva Oficina Miltimedia - direção Ione Medeiros, Teatro Nansen Araújo - Belo Horizonte, junho de 96.

*Circo Bizarro.* Texto de Fernando Arrabal - Segundo Estágio dos Alunos do Curso Profissionalizante de Teatro da FCS, Porão da antiga Escola Guignard - Palácio da Artes - Belo Horizonte, julho de 96.

*Creme.* Grupo Ur = Hor, coreografia, concepção e direção de Adriana Banana, Teatro do grupo Corpo - Belo Horizonte, novembro de 97).

*Desiderium*. Grupo Primeiro Ato, Minascentro - Belo Horizonte, agosto de 97.

*Dimonis*. Criação Coletiva: Comediantis (Barcelona - Espanha), Praça da Estação - Belo Horizonte, junho de 96.

*Divinas Palavras*. Texto de Valle-Inclán. Tradução de Renata Pallontini e direção Fernando Mencarelli - formandos de 96 do Curso de Formação de Atores do Teatro Universitário, Galpão da SLU - Belo Horizonte, dezembro de 96.

*Dona Flor e seus dois maridos*. Texto de Jorge Amado e direção de Kalluh Araújo, Teatro Francisco Nunes, janeiro de 98.

*Drácula e outros vampiros*. Concepção e direção de Antunes Filho, Teatro do Sesc - São Paulo, outubro de 96.

*El Continente Negro*. Texto de Marco Antonio de la Parra e direção de Sara Rojo, Teatro da Praça - Belo Horizonte, outubro de 96.

*Figural*. Concepção e execução de Antonio Nóbrega, Teatro Sesiminas - Centro de Cultura Nansen Araújo - Belo Horizonte, julho de 98.

*Flor de Obsessão*. Texto de Nelson Rodrigues - Companhia Pia Fraus Teatro (de São Paulo), Teatro Alterosa - Belo Horizonte, Julho de 97.

*Híbrid*. De Joan Grau - Sèmolà Teatre (Barcelona - Espanha), Palácio das Artes - Belo Horizonte, junho de 96.

*Kathakali - Teatro Sagrado do Malabar do Mahabharata*. Teatro Mínimo - Brasil e Índia, Teatro Marília - Belo Horizonte, agosto de 97.

*Lágrimas de Um Guarda Chuva*. Texto de Eid Ribeiro e direção de Carmem Paternostro, Teatro Sesiminas - Centro de Cultura Nansen Araújo - Belo Horizonte, junho de 1998.



*Memórias de Embornal.* Texto de Iris Gomes da Costa e direção de Tizuka Yamasaki, Teatro da Cidade - Belo Horizonte, 1997.

*Na Era do Rádio.* Concepção de direção de Pedro Paulo Cava, Teatro da Cidade - Belo Horizonte, agosto de 96.

*Na Solidão dos Campos de Algodão.* Bernard-Marie Koltès - Art in obra, Teatro Marília - Belo Horizonte agosto de 97.

*Ninguém escreve ao Coronel.* Texto de Gabriel García Márquez, Grupo *Rajatabla* (Caracas - Venezuela), Palácio das Artes - Belo Horizonte, Junho de 96.

*Noel o Feitiço da Vida.* Texto e direção de Jota Dangelo, Teatro Klauss Viana - Belo Horizonte, 1997.

*Nowhere Man.* Criação e direção de Gerald Thomas, Teatro do Sesc - São Paulo, outubro de 96.

*O Beijo no Asfalto.* Texto de Nelson Rodrigues e direção de Wilson Oliveira, Teatro de Arema João Ceschiatti - Palácio das Artes - Belo Horizonte, maio de 96.

*O Beijo no Asfalto.* Texto de Nelson Rodrigues e direção de Marcelo Bones, Galpão Cine -Horto - Belo Horizonte, abril de 98.

*O Casamento.* Romance de Nelson Rodrigues, adaptado e dirigido por Antônio Abujamra, Teatro Francisco Nunes - Belo Horizonte, agosto de 97.

*O Céu por Terra.* De Roberto Bacci e François Kahn - Centro Per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale Pontedera - Itália. Centro Cultural da UFMG - Belo Horizonte, junho de 96.

*Ode ao Progresso.* Com o grupo Odin Teatret e direção de Eugenio Barba, Teatro Nansen Araújo - Belo Horizonte, junho de 98.

*O Mambembe.* De Arthur Azevedo e José Piza - direção de Gabriel Villela, Teatro Popular do Sesi - São Paulo, outubro e 96.

*O Processo.* Texto de Franz Kafka e direção de Carlos Rocha, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, - Belo Horizonte, abril de 97.

*O que fazer para o jantar.* Cia de dança Dudude Herrmann. Concepção e direção coreográfica de Dudude Herrmann, Teatro Francisco Nunes - Belo Horizonte, novembro de 96.

*Pátria Minas.* Concepção e direção de Jota Dangelo, Casa de Cultura França Júnior - Belo Horizonte. maio de 98.

*Quartet.* De Heiner Müller, tradução de Millôr Fernandes, Teatro Alterosa - Belo Horizonte, maio de 97.

*Romeu e Julieta.* Do grupo Galpão e direção de Gabriel Villela, Praça do Papa - Belo Horizonte, setembro de 92.

*Rota.* Cia de Dança Deborah Colker, Teatro Sesiminas - Centro de Cultura Nansen Araújo - Belo Horizonte, março de 98.

*Rua da Amargura.* Texto de Eduardo Garrido e direção de Gabriel Villela, Palácio das Artes - Belo Horizonte, novembro de 94.

*Saga Real.* Texto de Graciela Ravetti e direção de Sara Rojo. Centro Cultural da UFMG - Belo Horizonte, setembro de 97.

*Salomé*. Texto de Oscar Wilde, concepção e direção de Antônio Melo com o Centro de Formação Artística do Palácio das Artes. Teatro João Ceschiatti - Palácio das Artes - Belo Horizonte, março de 97

*Salomé*. Texto de Oscar Wilde e direção de José Possi Neto. Minascentro - Belo Horizonte, novembro de 97.

*Sete ou oito peças para um Ballet e Bach*. Grupo Corpo. Direção de Rodrigo Pederneiras, Palácio das Artes - Belo Horizonte, dezembro de 96.

*Silence*. Teatro Mladinsko de Eslovénia - direção de Vito Taufer, Teatro Sesiminas - Centro de Cultura Nanser Araújo - Belo Horizonte, julho de 96.

*Splayed Mind Out*. Meg Stuart & Gray Hill/Damaged Goods (EUA/Bélgica), Teatro Sesiminas - Centro de Cultura Nanser Araújo - Belo Horizonte, novembro de 97.

*(They feed we) Eat, eat, eat*. Grupo Les Ballets C. de la B./Hans Van den Broeck (EUA/Bélgica), Teatro Sesiminas - Centro de Cultura Nanser Araújo - Belo Horizonte, novembro de 97.

*Troços e destroços*. De João Silvério Trevisan - Adaptação e direção de João das Neves - formandos de 97 do Curso de Formação de Atores do Teatro Universitário. Espaço Cultural de Belo Horizonte - Belo Horizonte, dezembro de 97.

*Valsa nº 6*. Texto de Nelson Rodrigues - direção de Virginio Libert e Annalisa Bianco, Teatro Klauss Viana - Belo Horizonte, março de 98

*Viagem ao Centro da Terra*. Texto de Júlio Verne - La Troppa - Santiago - Chile, Teatro Francisco Nunes - Belo Horizonte, junho de 96.

*Um Molière Imaginário*. Grupo Galpão, Serraria Souza Pinto - Belo Horizonte, junho de 97.

*Violeta Vita*. Texto de Luiz Cabral (inspirado nas cartas de “Violet para Vita”) e direção de Beth Lopes, Teatro Alterosa - Belo Horizonte, maio de 96.

## **Dicionários**

BUARQUE DE HOLLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1a. ed., s/d.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Fries, São Paulo: Moraes, 1984.

LALANDE, André. *Sociedad Francesa de Filosofía - Vocabulario Técnico y Crítico de la Filosofía*. Buenos Aires: “El Ateneo” Editorial, 1967.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Espanha: Paidós, 1990.

## **Programas de Televisão, Periódicos e Outros**

*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico, 106a. edição, revista por Frei João José Pedreira de Castro, São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1996.

*DIÁRIO DA TARDE*. *Segundo Caderno*. 10 de agosto de 1996.

*JORNAL ESTADO DE MINAS. Espetáculo. 22 de agosto de 1996.*

----- 21 de junho de 1997.

----- 26 de março de 1988. Entrevista realizada com José Celso Martinez - *Em festa com o papa das bacantes*, realizada por Márcia Bechara.

*JORNAL HOJE EM DIA*, Folha de Cultura. 10 de janeiro de 1998.

*PROGRAMA AGENDA*. TV Minas, outubro de 96.

*PROGRAMA BH - ANO 100*. Especial sobre a trajetória do grupo Galpão. Rede Globo de Televisão, dezembro de 1996.

NASCIMENTO, Milton & BRANT, Fernando. *LP Milton Nascimento ao Vivo*. Rio de Janeiro: Ariola/Polygram, 1983.

### **Referências bibliográficas específicas sobre teatro:**

ALMEIDA PRADO, Décio. *O teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugenio e Nicola Savarese. *A arte secreta do ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed Unicamp, 1995.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1983.

- , *Técnica latinoamericana de teatro popular*. Buenos Aires: Ed. Nueva Imagen, 1982.
- BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- , *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 12a. edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BOLESZAVSKI, Richard. *A arte do Ator*. Trad. J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BORNHEIM, Gerd A. *A Cena Dividida*. Porto Alegre: L&Pm, 1983.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva visión, 1983.
- BRIE, César. Por un teatro necesario. In: *El Tonto del Pueblo*. Bolivia: Plural Editores, 1995.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1995.
- BUENAVENTURA, Henrique y el Teatro Experimental de Cali. Esquema general del método de trabajo coletivo del Teatro Experimental de Cali - *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Geraldo Lururiaga, ed. Los Angeles, UCLA Latin America Center Publications. University of California, Los Angeles, 1978.
- CARLSON, Marvin. *Theories of Theatre*. Ithaca: Cornell University, 1984
- ELAM, Keir. *The semiotic of theatre and drama*. London - N.Y.: Methuen, 1980.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado, 4a. edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO NETO, J.; CHAVES CARDOSO, Reni. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- HELBO, André. (org.). *Semiologia de Representação. Teatro, televisão e história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- HILTON, Julian. *New Directions in Theatre*. London: Mac Millan, 1993.
- LEITE LOPES, Ângela. *Nelson Rodrigues trágico então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.
- MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. 2a. edição, São Paulo: Perspectiva, 1992
- , *O texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MARINIS, Marcos. *Comprender e l teatro - Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.
- , *Oficina - Dramaturgia do ator*. ECUM - Belo Horizonte. Maio de 98.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia - A construção do personagem*. São Paulo, Ática, 1989.
- RAVETTI, Graciela. Da fragmentação das Utopias: *El Continente Negro*, de Marco Antonio de La Parra. *Revista de Estudos de Literatura*, Volume 4, Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da Letras da UFMG, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: USP, 1993.
- , *Teatro Moderno*. 2a. edição, São Paulo: Perspectiva, 1985.
- , *Texto/Contexto*. 4a. edição, São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROJO, Grínor. La obra dramática y la obra teatral (Anejo). *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Madrid: Ediciones Michay, S.A., 1973-1983.

ROJO, Sara. La problemática del género. *Anais do 2º Encontro de Estudos Românicos*. Belo Horizonte, 1995.

SEIBEL, Beatriz. *Historia del Circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

SCOLNICOV, Hana & HOLLANT, Peter. (compiladores) *LA OBRA DE TEATRO FUERA DE CONTEXTO - El traslado de obras de una cultura a otra*. Trad. de Martín Mur Ubasart. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1991.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual del actor*. México: Ed. Diana, 1984.

----- . *A construção da personagem*. Introdução de Joshua Logan - tradução de Pontes de Paula Lima, 7a. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989.

### **Referências bibliográficas gerais:**

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1977.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Roco, 1994.

----- . *Pós-Moderno e Política*. Rio de Janeiro: Roco, 1991.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 4a. edição, São Paulo: Nacional, 1975.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; DE AMEIDA PRADO, Décio & SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Personagem de Ficção*. 5a. edição, São Paulo: Perspectiva, 1976.



- COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DEELY, John. *Semiótica Básica*. São Paulo: Ática, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- . *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2a. edição, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- . *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- . *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ISER, Wolfgang. Problemas da Teoria da Literatura Atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. In: *Teoria da literatura e suas fontes* (org. Luiz Costa Lima.). - Vol. II, 2a. edição, Francisco Alves, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência - o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: 34, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MAFESSOLI & ROAUNET. *Moderno e o pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

- MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria*. Lima/Berleley, 41, 1995, pp. 9-31.
- MUÑOZ, Carlos Bazilio. *Uruguay Homosexual. - Culturas, minorías y discriminación desde una sociología de la homosexualidad*. Uruguay: Ediciones Trilce, 1996.
- PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEIXOTO, Fernando e outros. *Brecht no Brasil*. Brasil: Paz e Terra, 1987.
- PEREZ, María Victoria Giralda, MARTÍNEZ, Esperanza Ortega & GONZÁLEZ, María Socorro. *Guía de lectura "El coronel no tiene quien le escriba" de Gabriel García Márquez*. Madrid; Ediciones Akal, S. A., 1987.
- PLAZA, Julio. *A tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, Brasília: CNPq, 1987.
- VERON, Eliseo. *A semiose social. A produção de sentido*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1980.
- WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

## Apêndice

Fotos Capa - Guto Muniz - Casa da Foto

— *Dimonis* - Comediants (Barcelona - Espanha)

— *Les Gens de Couleur* - Ilotopie (Port. Saint. Louis - França)

— *Desiderium* - 1º Ato (Belo Horizonte)

— *Primeiras Histórias* Teatro do Bão (Campinas)

— *O Beijo no Asfalto* - Encena (Belo Horizonte)

— *O Beijo no Asfalto* - Encena (Belo Horizonte)

— *Dimonis* - Comediants (Barcelona - Espanha)

## **Abstrat**

The aim of this dissertation is to work with the semiotics of theatre by giving special attention to the difference between the dramatical text and the spectacular one through six plays presented in Belo Horizonte: *A Serpente*, *O Beijo no Asfalto*, *O Casamento* (by Nelson Rodrigues), *El Coronel no tiene quien le escriba* (by Gabriel García Márquez), *Rua da Amargura* (by grupo Galpão) and *El Continente Negro* (by Marco Antonio de la Parra). For doing this, we will give emphasis to others plays watched among 1994 and 1998 in order to give support to make the analysis of the texts and their respective productions, as well the reception of these by the audience.

## ERRATA

p. 11, 59 - onde se lê 1988, leia-se 1998

p. 13 - onde se lê aprofundar na nesta proposta..., leia-se aprofundar nesta proposta...

- onde se lê cultura hispana, leia-se cultura hispânica.

p. 16 (rodapé) - onde se lê ...ou sem capitar um código, leia-se ...ou sem captar um ...

p. 17 - onde se lê ..., pero la de un texto negligible, leia-se ..., pero la de un texto escrito negligible

(rodapé) onde se lê ... da segunda com respeito a primeira (...) mas a existência de um texto negligível, leia-se ... da segunda com respeito à primeira (...) mas a existência de um texto escrito negligível.

p. 34 (rodapé) - onde se lê à Nelson Rodrigues, leia-se a Nelson Rodrigues

p. 35, 37, 40, 82, 113, 133, 155, 156 - onde se lê macrosigno, leia-se macro-signo

p. 37 (roda pé) - onde se lê a autora ver o texto, leia-se a autora vê o texto

p. 37, 59 - onde se lê disdascália, leia-se didascália

p. 41 - onde se lê momento que um dos seus..., leia-se momento em que um dos seus...

p. 43 - onde se lê Às vezes, ... a mentira irá a prejudicar (...) Nossa visão em respeito a esse vocábulo, leia-se Às vezes, ... a mentira irá prejudicar (...) Nossa visão a respeito desse vocábulo

p. 43 - onde se lê [do lati. Morale, ‘relativo ao costumes’], leia-se [do latim. Morale, “relativo ao costumes”]

p. 47 (rodapé) - onde se lê segundo as referência que obtive leia-se segundo as referências que obteve

p. 51 - onde se lê Zilka Saberry, leia-se Zilka Salaberry

p. 97 (fig.) - onde se lê em que a esta se encontra, leia-se em que esta se encontra

p. 128. onde se lê Escrever sobre ... nos torna, leia-se Escrever sobre ... se torna

p. 129, 141 - onde se lê à partir, leia-se a partir

p. 134 - onde se lê *Ella* aparece frente a um espelho, leia-se *Ella* aparece em frente de um

p. 135 - onde se lê Lo reconcí ... Estava más flaco, mas triste ... ¿por qué se fué?, leia-se

Lo reconcí ... Estaba más flaco, más triste ... ¿por qué se fue?

P. 137 onde se lê Me echó de la casa. Es un bruja, leia-se Me echó de la casa. Es una bruja

p. 138 (rodapé) - onde se lê Então, onde você vai? ... Obrigado., leia-se Então, aonde você vai? ... Obrigada.

p. 142 - onde se lê Alberto, ... havia sido cortadaa, leia-se Alberto, ... havia sido cortado.

p. 157 - onde se lê Como isso queremos enfatizar, leia-se Com isso queremos enfatizar

p. 159 - onde se lê Como exemplo, ... ano após anos, leia-se Como exemplo, ... ano após ano

p. 160 - onde se lê ‘Silence é um espetáculo que renuncia a palavra, leia-se ‘Silence é um espetáculo que renuncia à palavra

p. 161 - onde se lê É mister que ... a respeito ao direcionamento, leia-se É mister que ... a respeito do direcionamento