

Da Negação do Amor

Hebe Alves

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA

Professora Permanente – Doutora em Artes Cênicas

Professora do Departamento de Fundamentos de Teatro da Escola de Teatro –
Universidade Federal da Bahia

Resumo: Apresento o estudo realizado da dramaturgia de Nelson Rodrigues através da montagem de *Dorotéia*, fruto de Iniciação Científica (PIBIC), no qual a pesquisa artística esteve todo o tempo interligada à pesquisa acadêmica. Descrevo o processo de encenação e a articulação dos princípios e procedimentos para chegar a um resultado cênico no qual a ação corporal das atrizes, bem como sua relação com o espaço dramático, permitiram a construção de uma grafia cênica revelando, através de deslocamentos espaciais e ação vocal, a gama de conflitos que tece a teia da trama. O elenco jovem assumiu a co-responsabilidade da elaboração de uma estrutura de produção, sólida o suficiente para garantir uma temporada de repercussão no meio teatral baiano.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, ator, *continuum* do reflexo de susto.

Neste artigo, apresento o estudo realizado da dramaturgia de Nelson Rodrigues através da montagem de **Dorotéia**. Um teatro vivo, capaz de sacudir a poeira que encobre o vigor do sistema teatral como um todo. Trata-se de contemplar as técnicas tradicionais de imitação, encarnação, construção, transubstanciação transfiguração, estilização, negação do ator, camuflagem¹ etc., e também as que se insurgiram contra propostas estéticas insatisfatórias para encenadores empenhados em franquear a chegada do espetáculo ao público.

Essas ideias foram colocadas em prática no âmbito do Programa Iniciação Científica (PIBIC). Percebi que se apresentava a possibilidade de desenvolvimento de um projeto para indagar acerca da condição do ser humano no mundo, em que o ator estivesse atento aos seus limites e à necessidade de expansão desses limites em conformidade com a consciente extensão de seu desejo, sem, contudo, perder a perspectiva do sonho e da fantasia, reconhecendo o palco e fortalecendo-se a cada novo encontro com o público.

Apresentava-se também a ocasião para averiguar percepções de um comportamento possível ao ator que se move da esfera da idealização stanislavskiana, ocupado em “eivar e entreter o público através de uma elevada forma de arte, ao revelar as belezas espirituais que se ocultam nos textos dos gênios poéticos” (STANISLAVSKI, 1988, p. 13), para o âmbito da elaboração consciente de um discurso dedicado à expansão da consciência de seu público. Outro objetivo foi dotar o ator da capacidade de integrar elementos da montagem através do entendimento da proposta cênica em construção, tornando-se efetivamente seu co-criador.

¹ Trato aqui de termos propostos por Mauro Meiches e Sílvia Fernandes para discutir o panorama de referências que constitui a diversidade apresentada nos padrões de atuação do ator brasileiro contemporâneo.

Assim, a ideia de encenar a peça surgiu como estratégia de estabelecimento de um espaço propício à indagação sobre o desempenho do ator projetado sobre essas bases e sua concomitante verificação. O surgimento de Nelson Rodrigues se dá em um panorama teatral brasileiro convulsionado por interesses aparentemente divergentes, mediados por mecanismo de avaliação classificatória do valor cultural do empreendimento teatral, que o situava como mais ou menos valioso, segundo uma valoração clássica que estabelecia a supremacia da tragédia sobre a comédia.

Sua estréia como dramaturgo acontece em meio à tentativa de consolidação de um ambiente artístico em fase inicial de constituição, através da criação de restritivas leis de fomento à atividade teatral, com vistas à definição de um repertório atrativo ao incipiente público. As produções se dividiam entre copiar realizações de companhias européias, notadamente portuguesas, e apresentar clássicos da dramaturgia universal, e prover o mercado de realizações de forte apelo comercial, nas quais predominavam espetáculos destinados a conquistar o público através do riso fácil obtido à custa, entre outros recursos, do uso da chanchada grosseira.

Tal efervescência se devia ao empenho dos empresários teatrais que, acompanhando o desenvolvimento econômico do país, que vê crescer a classe operária com um poder aquisitivo que lhe garantia acesso a variadas perspectivas de lazer e entretenimento, dividia-se entre o teatro sério e o teatro para rir, e este se subdividia, segundo critérios morais, em espetáculos ofensivos à moral e os inofensivos, adequados às famílias. A ironia dessa circunstância é que, no bojo dessa crise, aparece um dramaturgo cujo trabalho abordará de maneira desconcertante os padrões da moral sexual vigente, o racismo e a crítica ética da sociedade brasileira. Nelson Rodrigues é, então, aclamado como o primeiro dramaturgo brasileiro digno de figurar entre os grandes nomes da dramaturgia universal. Embora exista um número considerável de estudos sobre sua obra, pouco se tem explorado, no ambiente acadêmico, os desafios lançados por sua dramaturgia.

Existiria uma especificidade no enfrentamento das questões levantadas pela dramaturgia de Nelson Rodrigues, do ponto de vista do trabalho do ator? Em que consistiria esta especificidade? Que componentes dessa dramaturgia solicitaria uma nova atitude do ator frente à tarefa de compor seus personagens?

Elaborei um planejamento de estudo e treinamento para execução do projeto de pesquisa com a seguinte estrutura: fase inicial de estudo das questões metodológicas da pesquisa; treinamento de ator com exercícios de corpo e voz; seminários e debates sobre teatro e formação do ator contemporâneo; definição do texto, elaboração de projeto de montagem.

Ao longo da pesquisa, cinco estudantes atuaram e o estudo desenvolveu-se por intermédio da realização de cinco planos de trabalho, a partir dos quais foram distribuídos os

eixos da pesquisa: o *Continuum do Reflexo de Susto*, de Keleman; o *Gesto Psicológico*, de Chékhov, que propõe exercícios que auxiliam na compreensão das “Ações Físicas” não só como ações irradiadas do interior do corpo, mas como reflexos corporais da emoção e do caráter do personagem; a discussão do grotesco e o feio partir de leituras de imagens; o estudo dos quadros de *Degas* e *Toulouse Lautrec*, para a criação de partituras corporais na composição das diversas personagens e análise da obra do autor.

Um levantamento de imagens das obras de dois artistas plásticos da escola impressionista serviu de suporte à caracterização das personagens e estabelecimento de atmosferas correspondentes à evolução do conflito. Através desse estudo e de considerações sobre o papel desempenhado pela imagem, conduzi o processo no sentido da invenção de uma chave que franqueasse ao grupo e, posteriormente ao público, o entendimento da concepção cênica do espetáculo a partir do trabalho corporal das atrizes. Optei pela elaboração de partituras físicas compostas pela associação do traço dos pintores e pela qualidade de movimentos do balé clássico e da dança flamenca.

A exemplo do tratamento dispensado às proposições de Keleman, tomei as posturas descritas por Chekhov como modeladoras da atitude corporal da personagem em seus desdobramentos.

Desenvolvi a leitura do texto “A Casa de Bernarda Alba”, de Lorca, na base do conflito da peça em estudo. O texto apresenta mulheres que, à semelhança das personagens de Dorotéia, vivem em estado de clausura e castração, que associamos à dança flamenca.

Em “Dorotéia”, Nelson delinea uma situação em que as personagens enclausuram-se em uma casa sem quartos e sem janelas em sua obstinada negação do amor. Estão presas em um sistema de crenças segundo o qual o amor é vinculado à degradação moral; para se proteger, negam-se a viver o gozo do amor. São mulheres que vivem sob o peso de uma maldição: a “bisavó amou um homem e se casou com outro” e, desde então, “a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito”. Na noite nupcial, são levadas nos braços para a alcova pelo noivo invisível e recebem a náusea da família. Exaltam a feiúra como proteção contra uma temida e suspeitada degradação moral que atinge as mulheres bonitas e de hálito bom.

A imagem da mulher como símbolo da degradação moral e do pecado encontra, ao longo dos séculos, vastas expressões artísticas de sua força perturbadora. O autor explora os traços característicos da arte grotesca para representar a situação limite na qual se encontram D. Flavia, Carmelita e Maura. Viúvas condenam-se a um estado de permanente vigília, “para jamais sonhar. Para que a carne não sonhe”.

Enquanto as outras conduzem-se ora de forma rígida, ora em total desconcerto frente a uma ameaça, ou mesmo na superficialidade das salas de visitas, Das Dores, filha

natimorta de D. Flávia, flutua pela casa sem quartos, descobrindo seus cantos. A chegada de Dorotéia potencializa uma crise instalada com a expectativa da primeira noite de núpcias de Das Dores.

Prima distante, vestida “de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do Século”, depois de intensa atividade como prostituta, resolve voltar à família. As viúvas envolvem-se num julgamento da vida pregressa de Dorotéia, que tenta provar ser merecedora de acolhimento. Sussurros, gemidos e imprecações constituem a partitura vocal que traduz a força da opressão.

O silêncio de Das Dores, raras vezes quebrado, expressa a construção de uma trajetória firme na afirmação de um obstinado querer, pois ela *sabe* que o discurso sustentado por sua mãe, tias, prima e futura sogra não traduz seus anseios.

Por meio da articulação dos princípios e procedimentos em jogo, foi possível chegar a um resultado cênico no qual a ação corporal das atrizes, bem como sua relação com o espaço dramático, permitiram a construção de uma grafia cênica revelando, através de deslocamentos espaciais e ação vocal, a gama de conflitos que tece a teia da trama. O elenco jovem assumiu a co-responsabilidade da elaboração de uma estrutura de produção, sólida o suficiente para garantir uma temporada de repercussão no meio teatral baiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1988.

BROOK, Peter. *Ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1944.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional*. São Paulo: Summus, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgias e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

MENDES, Cleise F. *As Estratégias do Drama*. Salvador: EDUFBA, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e Introdução de Sábato Magaldi. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.