

SANCHES, João. **Desvios da peça Entre Nós: estratégias de uma comédia sobre diversidade**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA; Professor Adjunto.

RESUMO: o artigo discute aspectos da dramaturgia e do processo de criação de *Entre Nós: uma comédia sobre diversidade*, peça do dramaturgo e encenador baiano João Sanches, publicada pela Coleção Dramaturgia da EDUFBA. A montagem, dirigida pelo autor, ganhou três prêmios Braskem e foi assistida por mais de sessenta mil espectadores. Baseando-se na noção de desvio, formulada pelo teórico francês e dramaturgo Jean-Pierre Sarrazac, este estudo concentra-se nas estratégias dramáticas que contrariam princípios tradicionais presentes nos modelos dramáticos aristotélico, neoclássico, hegeliano, melodramático e realista/naturalista. Com essa perspectiva, o artigo discorre sobre como a dramaturgia e o processo de criação de *Entre Nós*, para abordar o tema diversidade sexual especialmente para o público jovem, articulou procedimentos autorreflexivos de desvio como narração, comentário, montagem, fragmentação/interrupção da fábula e apelo à intervenção direta do leitor/espectador.

PALAVRAS CHAVE: desvio, dramaturgia, autorreflexividade, diversidade sexual.

ABSTRACT: the article discusses aspects of the dramaturgy and the creation process of *Entre nós: uma comédia sobre diversidade*, play by the brazilian playwright and director João Sanches, published by the EDUFBA Dramaturgy Collection. The version directed by the author won three Braskem awards and was attended by more than sixty thousand spectators. Based on the notion of deviation, formulated by the theorist and playwright Jean-Pierre Sarrazac, this study concentrates on the dramaturgical strategies that contradict traditional principles present in the aristotelian, neoclassical, hegelian, melodramatic and realistic-naturalist dramatic models. With this perspective, the article discusses how dramaturgy and the creation process of *Entre nós* approached the theme of sexual diversity, especially for the young public, articulating self-reflexive procedures of deviation as narration, commentary, montage, fragmentation, interruption of the fable and appeal to the direct intervention of the reader-spectator.

KEYWORDS: deviation, dramaturgy, self-reflexivity, sexual diversity.

A primeira montagem da peça *Entre Nós – uma comédia sobre diversidade* (SANCHES, 2015) estreou em 2011, em Salvador, como resultado de um projeto de culturas identitárias, contemplado pelo edital setorial do Fundo de Cultura do Estado da Bahia. A proposta foi conceber um espetáculo-debate sobre diversidade sexual que pudesse ser apresentado em qualquer tipo de espaço e que convocasse a plateia a se posicionar sobre o tema. O espetáculo, com elenco formado pelos atores Igor Epifânio, Anderson Dy Souza e pelo músico Leonardo Bittencourt, estreou com texto e encenação

concebidos por mim, João Sanches, e realizou inicialmente uma série de apresentações em escolas da rede municipal, para plateias de estudantes e professores do ensino médio. Criada para dialogar especialmente com o público jovem, a peça causou uma reação surpreendente em espectadores de todas as idades e, além de estimular a discussão e a sensibilização em relação ao tema, foi considerada um excelente entretenimento, especialmente por conta de sua dramaturgia divertida, irônica e de ritmo ágil. Devido à resposta positiva do público, em 2012, o espetáculo entrou em cartaz no circuito comercial e, até o momento, já foi assistido por mais de sessenta mil espectadores. Ainda em 2012, uma outra montagem do texto estreou em Porto Alegre, dirigida por Paulo Guerra, da companhia Halarde de Teatro. Em 2013, a montagem baiana ganhou o Prêmio Braskem de Teatro nas categorias Melhor Espectáculo, Melhor Texto e Melhor Ator. Essa versão (a baiana) tem participado de festivais nacionais e internacionais de Teatro, e realizou temporadas em São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul, Acre, Santa Catarina, Paraná e Miami. Em 2015, o texto do espetáculo foi publicado pela Coleção Dramaturgia da EDUFBA (editora da Universidade Federal da Bahia):

ATOR2

Ok. Por falar em partes envolvidas, é bom lembrar que o tema diversidade sexual não está só relacionado ao ato sexual propriamente dito.

ATOR1

Com certeza. A questão são as relações afetivas como um todo. Os diversos tipos de envolvimento.

ATOR2

Isso! Na verdade, é sobre isso que nós estamos aqui para falar. Sobre os diversos tipos de envolvimento.

ATOR1

Na verdade verdadeira, nós NÃO estamos aqui para falar, nós somos atores e estamos aqui para fazer uma peça.

ATOR2

Mas, para isso, precisamos falar.

ATOR1

Sim, mas a gente pode abordar o tema através de uma história. Interpretando personagens.

ATOR2

Sim! Claro. Pro pessoal não achar que é uma palestra.

ATOR1

Se bem que todo mundo sabe que isso aqui é uma peça.

ATOR2

E que já começou.

ATOR1

O que ninguém sabe é qual é a história dessa peça.

ATOR2

Mas estamos aqui pra isso. Pra contar a história dessa peça.

ATOR1

Pra fazer a história dessa peça.

ATOR2

Ok. Então vamos à história.

ATOR1

Ok. A história.

ATOR2

Então.

ATOR1

A história...

ATOR2

?

ATOR1

...

ATOR2

Sim?

ATOR1

Pois é.

ATOR2

Ah...

Vamos fazer a história de amor?

[...] (SANCHES, 2015, p. 19-22).

A peça pode ser associada a um conjunto de produções contemporâneas encenadas em Salvador que se baseariam numa estrutura dramática marcada por desvios épicos e metadramáticos. O presente estudo, que já resultou em tese e artigos sobre dramaturgias contemporâneas, baseia-se no conceito de desvio, formulado por Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2012, 2013), a partir do qual é possível identificar e refletir sobre estratégias que se desviam de concepções tradicionais, particularmente daquelas identificadas com o conceito de drama absoluto, desenvolvido por Peter Szondi em *Teoria do Drama moderno (1880-1950)* (SZONDI, 2011). O conceito de drama absoluto de Szondi é operativo para este estudo na medida em que reúne características emblemáticas dos modelos dramáticos aristotélico, neoclássico, hegeliano, melodramático e realista/naturalista (referências frequentes nas práticas teatrais e dramáticas atuais).

Jean-Pierre Sarrazac e seu grupo de pesquisa na Universidade de Paris III, Sorbonne, consideram o *desvio* como principal estratégia realista moderna (e também contemporânea) e, a partir de conceitos tradicionais e também de noções operativas de autoria do próprio grupo, referentes à procedimentos de construção dramática recorrentes desde a segunda metade do século XX, comentam, especialmente no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012), uma série de autores e obras cujas invenções podem ajudar a constituir uma espécie de tipologia dos desvios.

Um estudo aprofundado desses extraordinários canteiros de obra de formas experimentais constituídos por peças igualmente dependentes da montagem, como *O sonho*, de Strindberg, ou *O sapato de cetim*, de Claudel (o qual coloca justamente na epígrafe de sua obra um provérbio português: “Deus escreve certo por linhas tortas”), certamente nos permitirá efetuar um vasto inventário das formas-desvios no teatro do século XX. [...] Numa época em que a noção de gênero codificado – comédia, tragédia, *féerie*, farsa etc. – parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal [...] talvez pudéssemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo (SARRAZAC, 2012, p.65-66).

Como toda obra concreta é potencialmente desviante em relação a um modelo abstrato, é possível identificar em peças recentes os desvios predominantes (tomando diferentes modelos tradicionais como referências) e refletir sobre o que esses desvios estariam indicando. É o que propomos neste artigo em relação à peça *Entre Nós*.

É possível identificar na peça uma situação básica que é criar e narrar uma história, por meio de constantes interrupções, questionamentos e comentários. Podemos considerar que existem dois planos de ação: um primeiro relativo ao ato de narrar e criar a história e um segundo que é a história em si, encenada dramaticamente.

Uma síntese possível para o enredo do texto *Entre Nós*: dois atores criam uma peça sobre diversidade sexual no momento da apresentação. Para isso, discutem, narram e encenam a fábula simultaneamente. A partir dessa estrutura, as personagens-atores vão criando outras personagens e uma intriga cujo desfecho a plateia terá que arbitrar. As personagens-atores interpretam a história de Rodrigo e Fabinho, dois jovens estudantes do ensino médio que, apesar de envolvidos afetivamente, não conseguem ficar juntos, não conseguem sequer se beijar pela primeira vez. Com abordagens distintas sobre o tema diversidade sexual, os atores divergem sobre as características e atitudes dessas personagens, sobre o desenvolvimento da intriga e, finalmente, sobre o desfecho da peça. Depois de Rodrigo e Fabinho enfrentarem uma série de situações que impedem os dois de se beijarem, o casal de personagens ainda enfrenta um último empecilho: a divergência dos atores sobre se eles devem ficar ou não juntos no final. Diante da situação, o público é convidado a decidir se o casal de personagens pode, enfim, se relacionar e realizar o beijo impedido durante todo o espetáculo, ou se a peça deve terminar com uma música que “deixa o fim em aberto”. O Ator2 quer o final feliz com um “super beijo” entre Rodrigo e Fabinho, já o Ator1 quer o fim em aberto, “muito menos óbvio” – sem beijo. Na discussão, o Ator2 diz que o Ator1 só quer final sem beijo porque ele é heterossexual. O Ator1 alega que “deixar em aberto” é mais reflexivo. Fica em aberto se o Ator1 seria mesmo heterossexual e se teria, por isso, defendido uma abordagem menos afirmativa do tema. A plateia vota. O texto oferece as duas opções de finais. Mas é evidente que a peça foi

construída com o intuito de que a plateia vote pelo final que autoriza o beijo e a relação. Nesse caso, o final escrito (uma vez que o outro “final” é apenas a letra de uma canção, a Canção do Deixar em Aberto) apresenta ainda algum debate e mais uma revelação ou tentativa de virada por parte do Ator1. Depois que a cena do beijo é votada pela plateia, o Ator1 afirma que o Ator2 fez aquilo só porque queria beijá-lo. Assim, fica igualmente em aberto se o Ator2 teria defendido a posição mais afirmativa durante a apresentação por conta desse desejo. O Ator2 fica constrangido e não confirma. Tenta voltar à “história da peça”, mas, quando menos espera, é surpreendido pelo Ator1 que o beija sem hesitação. Os dois então se beijam demoradamente.

Até o momento, os espetáculos tiveram beijo invariavelmente, em todas as apresentações das duas montagens realizadas - a de Salvador e a de Porto Alegre. Em princípio, o público assim o escolheu. Consideramos isso uma vitória e temos orgulho, pois é evidente que a intenção da peça é que o público autorize o beijo e, para isso, todas as estratégias da montagem, do texto às performances dos atores, convergem para esse objetivo.

A encenação baiana é despojada, não existe cenário, o ambiente é o próprio espaço (que pode ser um palco, uma sala de aula, ou qualquer outro), onde estão os dois atores, o músico e, quando possível, uma mesa de luz. A iluminação é operada pelos atores e a trilha sonora é executada ao vivo pelo músico, que utiliza uma guitarra e um tablet (com bases e efeitos gravados). Os atores estão vestidos de jeans, camisas de botão e paletós; o Ator1 veste também uma gravata. Eles interpretam um total de 19 personagens, mas sem trocas de figurino. Alternam-se, portanto, entre narradores, criadores, debatedores e personagens diversos da trama, além dos protagonistas Rodrigo e Fabinho, sem quase nenhum recurso material. Podemos considerar essa dinâmica de enunciação como épica e metadramática, ou, mais precisamente, de pulsão rapsódica:

Falar de rapsodização da obra teatral, detectar na escrita teatral uma pulsão rapsódica, é voltar à concepção ampla de épico de Benjamin. A esta ideia de um “atalho de contrabando através do qual a herança do drama medieval e barroco chegou até nós”. A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que consituem o privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de posições

e de oposições... Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo” (SARRAZAC, 2002, p. 227).

A encenação, contando com quase nenhum recurso material, concentra seus esforços na condução do texto e na interpretação dos atores, e também pode ser considerada como tributária do teatro épico brechtiano, especialmente da fase das peças didáticas de Brecht, como *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* (BRECHT, 1988) – conhecidas peças do dramaturgo alemão que, assim como *Entre Nós*, apresentam duas possibilidades de desfecho para um mesmo impasse.

Seguem-se duas óperas escolares, *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, ambas com música de Kurt Weill. Também elas terminam com cenas de julgamento, cenas que são, de resto, a maior constante de todas as peças didáticas, e entende-se essa preferência de Brecht: trata-se de um tipo de cena que desenvolve o espírito crítico e provoca discussão (BORNHEIM, 1992, p.186).

Em relação ao enredo do texto dramático *Entre Nós*, como já foi mencionado, trata-se de, pelo menos, dois planos de ação. O plano mais evidente, que é o dos “atores” da peça – onde a ação e/ou situação central é “fazer uma peça agora” – e o plano das personagens interpretadas por essas personagens-atores que, se considerados como sujeito e objeto Rodrigo e Fabinho respectivamente, correspondem a um modelo actancial bem típico das histórias de amor. Na breve síntese do enredo apresentada, foi privilegiada a situação das personagens-atores. Porém não seria equivocados sintetizar o enredo da peça a partir dos acontecimentos relacionados a Rodrigo e Fabinho, ainda que o texto comece no plano das personagens-atores. De qualquer forma, na primeira opção de cena final, os dois planos, as duas linhas de ação, as duas intrigas, se fundem em uma única cena: o beijo – o beijo de Rodrigo e Fabinho que é, ao mesmo tempo, também o beijo do Ator1 e do Ator2. Considerados os dois planos de ação e de intriga, a cena corresponde ao desfecho de ambos. Além da fusão dos dois planos dramáticos/ficcionais na mesma cena, temos também uma dimensão performativa relevante (no caso do espetáculo): trata-se de um beijo “real” entre dois humanos do mesmo sexo, ao vivo, performado por conta da escolha do público presente.

FINAL 1:

ATOR2

Você perdeu. Vai ter o beijo.

ATOR1

Tudo bem. Eu sou um ator.

Se é pra beijar, eu beijo.

ATOR2

Ótimo.

Tenho até uma proposta de texto.

Uma poesia de Fernando Pessoa.

Música, Guitarrista.

FABINHO

De tudo ao meu amor serei atento

Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto...

ATOR1

Esse soneto é de Vinicius de Moraes.

ATOR2

É?

ATOR1

Não dá pra confiar cem por cento no Google.

ATOR2

Mas a poesia é bonita.

ATOR1

Que tal a gente tentar ser só um pouquinho menos óbvio?

A gente pode improvisar uma música com os finais de todos os personagens, é melhor.

ATOR2

Ao invés de uma, vamos fazer várias cenas?

ATOR1

Não. Apenas uma cena musicada.

Olha. De boa, para uma peça sobre diversidade, eu acho que gente ficou muito concentrado no casal gay adolescente.

ATOR2

Você queria o quê? Um casal gay da terceira idade? Um casal de lésbicas? Uma trama com travestis? Transexuais?

Eu adoraria, mas você resiste em interpretar um beijo gay, quem dirá...

ATOR1

Eu não resisto não! Eu já disse que beijo!

Olha, deixa a música pra lá.

É pra beijar, eu vou beijar.

Pronto.

Eu vou te beijar AGORA!

ATOR2

Calma. Tem que pensar como introduzir a cena primeiro.

ATOR1

Não importa mais como introduzir. O importante agora é dar o beijo e pronto.

ATOR2

Como introduzir é importante sim.

Até porque são os personagens que se beijam!

ATOR1

No final das contas, dá no mesmo.

Aliás.

Fala a verdade. Essa história de personagem é papo furado.

Você quer é que eu te beijei! É isso!

Pronto. Falei.

E vocês apoiando, né?

ATOR2

Não venha não. Todo mundo aqui sabe que a gente está interpretando personagens.

A história é que pede um beijo.

ATOR1

A história, a plateia e você também!

ATOR2

Não adianta tentar me constranger.

ATOR1

Você está constrangido?

ATOR2

Você está tentando, mas não está conseguindo.

ATOR1

Eu estou tentando te beijar. Mas quem está resistindo agora é você.

ATOR2

Não se preocupe com o beijo – se concentre na cena.

ATOR1

Rapaz, a cena é essa:

(O ATOR1 beija o ATOR2 surpreendentemente. A partir daí, os dois não param mais de se beijar. O GUITARRISTA toca um fundo musical para a cena e tenta encerrar a peça. Mas os dois atores continuam se beijando)

GUITARRISTA

Meninos, tá bom.

Já deu.

Galera, a peça acabou.

Meninos, tá demais.

Muito obrigado a todos.

Foi um prazer.

Meninos...

[...] (SANCHES, 2015, p. 132-137).

Apesar do texto *Entre Nós* contrariar a noção de drama absoluto em aspectos fundamentais, a fábula é para onde convergem os esforços poéticos dos atores-personagens e é central para a compreensão do espetáculo – remetendo à identificação de Brecht com Aristóteles: “E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente – , a alma do drama!” (BRECHT, 2005, p.131).

Nesse sentido, podemos afirmar que, em *Entre Nós*, “o material recreativo apresentado ao público” (expressão brechtiana) se estabelece em torno de um processo de construção e encenação de uma narrativa. Se, por um lado, o

texto contraria as unidades clássicas de tempo, espaço e ação, assim como se desvia do conceito szondiano de drama com recursos metalinguísticos de narração, comentário, fragmentação da fábula e apelo à intervenção direta do leitor/espectador, por outro lado, esses recursos não podem mais ser considerados inovações. Ainda assim, se comparados com os modelos tradicionais, ou mesmo com o conceito de drama absoluto de Szondi, é evidente que as estratégias tanto do texto quanto da encenação se desviam dessas perspectivas.

Resta ainda um ponto que podemos associar a uma concepção mais tradicional de teatro: a convergência das estruturas (cênicas e dramáticas) para a construção/representação da fábula e da intriga. Porém, essa estratégia, mais do que afirmar um modo de composição convencional, ou uma compreensão textocêntrica do fenômeno teatral, opera uma articulação particular, que torna irônico o uso da própria estratégia dramática sobre o tema abordado. Uma reflexão sobre os modelos actanciais da peça pode ajudar a esclarecer que tipo de ironia estamos querendo destacar.

Os modelos actanciais

A principal característica do modelo actancial é operar com a identificação de um sistema de forças. Para isso, parte-se do princípio de que a narrativa é um fluxo desencadeado por um actante que, por sua vez, age movido por um vetor de desejo intenso. O ponto de partida de uma narrativa, segundo o modelo, é a ação de cumprimento de um desejo (ou necessidade). O modelo actancial é mais um recurso para auxiliar o estudo da fábula de uma peça e definir uma compreensão de suas estruturas internas. A escolha do actante que ocupará a posição de Sujeito do esquema, por exemplo, pode determinar modelos actanciais distintos, e a adoção de visões diferentes sobre a fábula em questão. Ou seja, não existe um modelo actancial “certo”, pelo contrário, o modelo é um instrumento para ajudar na construção de um, ou vários pontos de vista sobre uma determinada fábula, e na compreensão das estruturas da respectiva obra.

Anne Ubersfeld (2005) discorre sobre aspectos do modelo actancial e sua aplicação na análise de textos dramáticos. Originalmente elaborado por A. J. Greimas, a partir dos estudos de Propp e Souriau, com o objetivo de oferecer suporte à análise de textos narrativos, o modelo de análise, tal como considerado por Ubersfeld, talvez, não se aplique a todo e qualquer texto dramático, ainda mais se considerarmos algumas tendências da dramaturgia contemporânea. Mas continua útil como ferramenta para análise de muitas peças recentes, e é considerado diferente dos métodos de estudo dramático tradicionais por tratar as personagens por sua função no sistema da ação, e não pelos traços psicológicos de seu caráter. Assim, as unidades desse método de análise, os actantes, constituem uma categoria que ultrapassa a noção de personagem (seres antropomórficos), incluindo representações abstratas como Deus, Pátria, Poder, Paixão, A Sociedade etc. A definição desses actantes pode ser configurada num sistema de flechas que também corresponde a uma frase-síntese da estrutura de forças da narrativa.

Se desenvolvermos a frase implícita no esquema, encontraremos uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito S procura um objeto O no interesse ou em favor de um ser D2 (concreto ou abstrato); nessa busca, o sujeito tem aliados A e oponentes Op. Toda narrativa pode se reduzir a esse esquema de base (UBERSFELD, 2005, p.36).

No caso de *Entre Nós*, o modelo ajuda a sintetizar o(s) jogo(s) de forças dramáticas que articulam e definem cada um dos planos narrativos do texto. Um passo determinante é a escolha de qual actante ocupará a posição de Sujeito. Por exemplo, podemos considerar que, na sequência de *Entre Nós*, o Ator 1 está revelando, ou se dando conta da verdadeira motivação do Ator 2 quando afirma:

ATOR1

No final das contas, dá no mesmo.

Aliás.

Fala a verdade. Essa história de personagem é papo furado.

Você quer é que eu te beije! É isso!

Pronto. Falei.

E vocês apoiando, né?

ATOR2

Não venha não. Todo mundo aqui sabe que a gente está interpretando personagens.

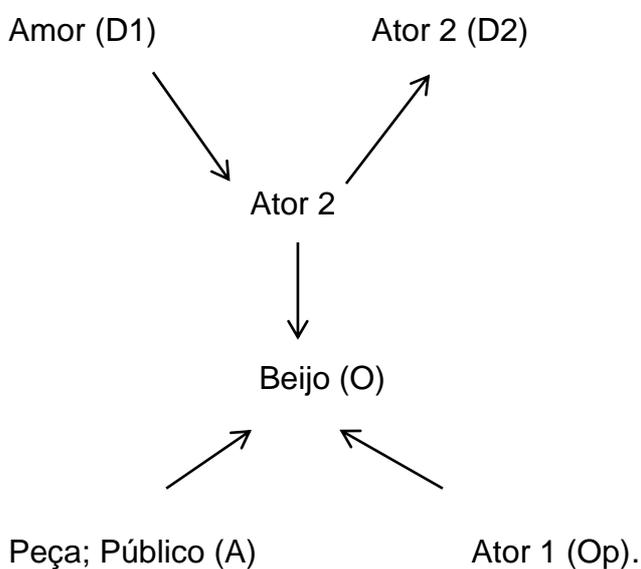
A história é que pede um beijo.

ATOR1

A história, a plateia e você também!

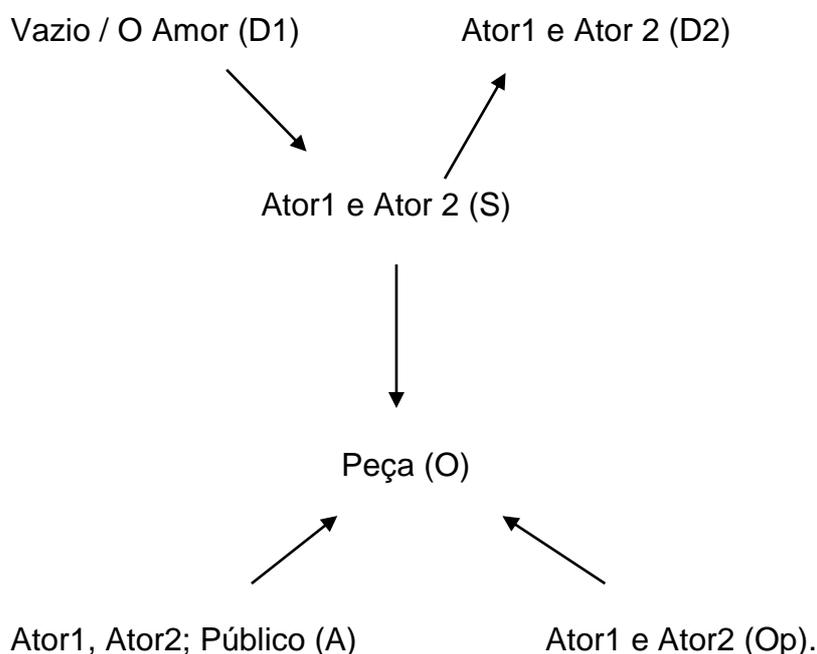
[...] (SANCHES, 2015, p.135).

Nesse caso, podemos tomar o Ator 2 como sujeito do esquema e construir a seguinte frase: Uma força (o actante D1, que pode ser representado pelo Amor, ou por outra força individual afetiva, sexual etc.) conduz o Ator 2 a criar uma peça com o Ator 1 com o intuito de conseguir beijá-lo (o Beijo é o Objeto). O actante D2, em favor do qual o sujeito age, corresponderá ao próprio Ator 2, reproduzindo assim um traço do modelo actancial típico das histórias de amor convencionais. Como Adjuvantes (A), o Ator 2 tem a Peça e o Público. Como Oponente (Op), tem o Ator 1. Usando o sistema de flechas, portanto, uma opção possível seria:



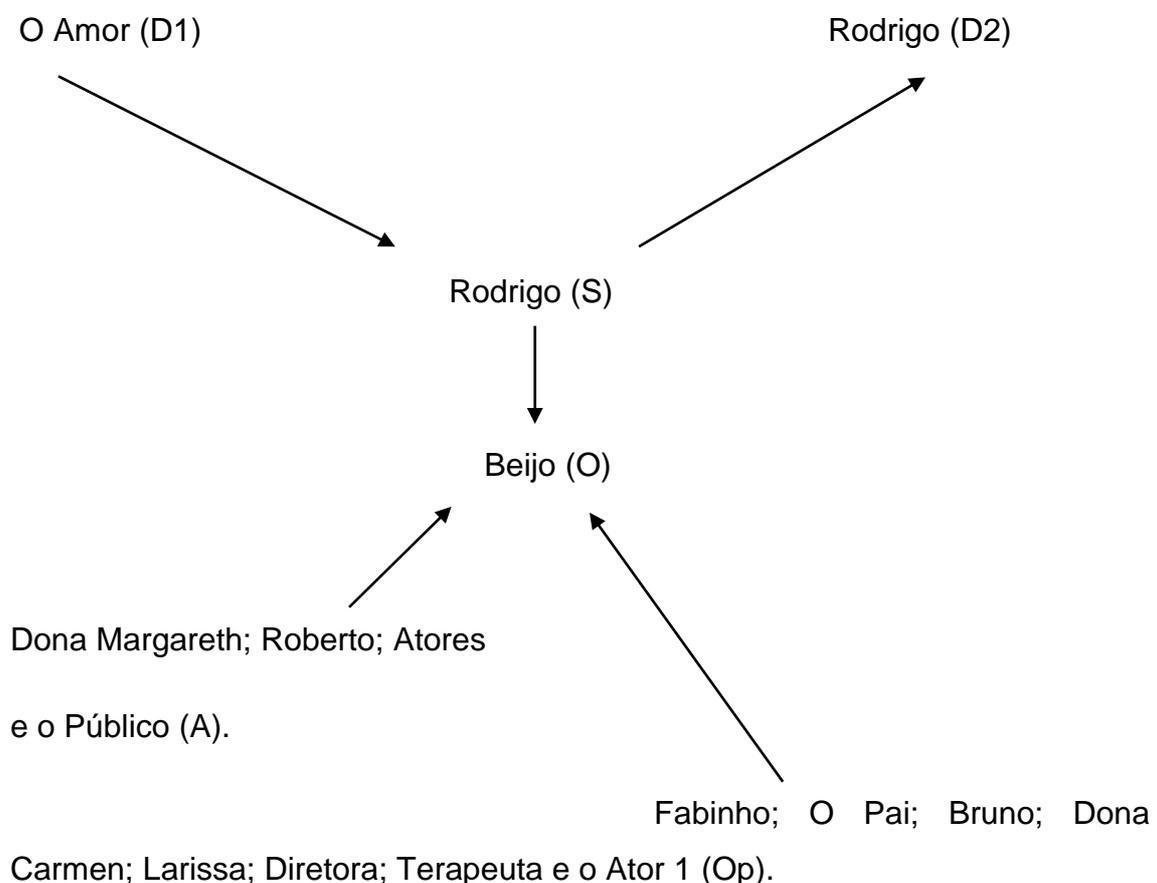
Outra possibilidade seria tomar a situação dramática que envolve o Ator1 e Ator 2 (fazer uma peça) e escolher essa dupla de personagens como Sujeito do esquema. Nesse caso, teremos a seguinte frase: Uma força (o *actante* D1) conduz a dupla de atores à ação de encenar uma peça sobre diversidade sexual (a peça é o Objeto). Como o texto não explicita a motivação dos atores, não apresenta uma justificativa para que eles estejam criando a peça naquele

momento (e com esse tema), é possível deixar a posição do actante D1 vazia, possibilidade aventada por Ubersfeld no seu comentário dos modelos actanciais das histórias de amor (que apresento logo a seguir). Outra possibilidade seria preencher a posição D1 com “Amor”, no sentido do “Amor pelo teatro, Amor pelo público” - embora seja possível inferir infinitas motivações. O fato é que o texto não define uma motivação particular. O *actante* D2, em favor do qual o sujeito age, por sua vez, corresponderia à própria dupla de atores. Dessa forma, é reproduzido mais um traço do modelo actancial de histórias de amor convencionais que, como será mostrado a seguir, também corresponde ao modelo actancial da fábula que é encenada pelos atores (a história de amor entre Rodrigo e Fabinho). Como Adjuvantes (A), há a própria dupla de atores e o Público (que ajuda com a escolha de um final para peça). Como Oponentes (Op), teremos também a própria dupla, uma vez que, alternadamente, os dois atores criam impasses (e soluções) para a progressão da fábula que encenam. Usando o sistema de flechas, uma opção possível seria:



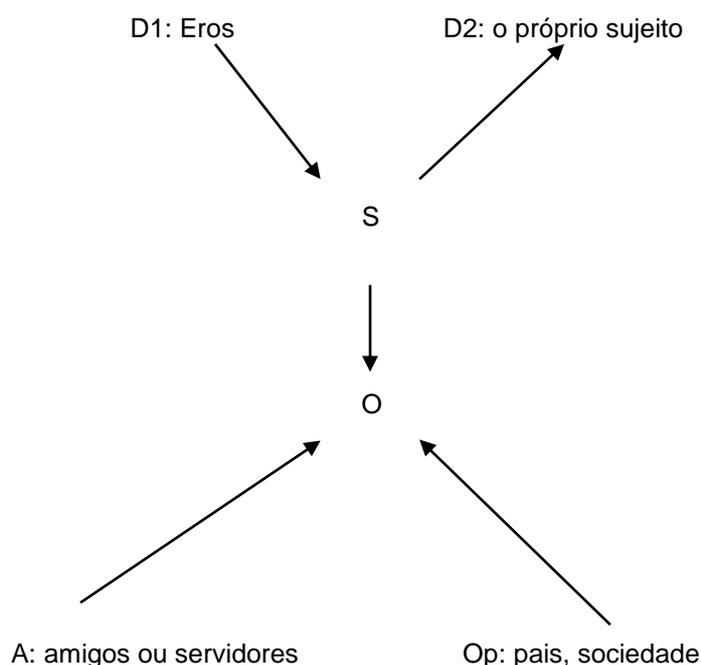
Esse modelo apresenta como objeto (O) a peça, que é criada e encenada diretamente. Também o modelo apresentado anteriormente considera a peça que é encenada pelas personagens-atores como actante, porém na posição de Adjuvante (A). Embora esteja contida nos modelos apresentados, a referida

peça apresenta uma ação dramática específica. Mais do que isso: as cenas que são interpretadas pelas personagens-atores em modo dramático correspondem a quase dois terços do texto *Entre Nós*, já que, de um total de 873 réplicas, 543 são diálogos entre personagens da “peça”. Nesse sentido, propomos considerar a narrativa que é criada e encenada pelas personagens-atores como um segundo plano de ação (contido no primeiro) e, por um momento, destacá-la, formulando mais um modelo actancial, específico para ela, onde: uma força (o *actante* D1, que também pode ser representado pelo Amor) conduz Rodrigo (o Sujeito) à ação de conquistar um beijo de Fabinho (o beijo seria o Objeto). O *actante* D2 corresponderá ao próprio Sujeito – reproduzindo os modelos actanciais apresentados. Como Adjuvantes (A), temos as personagens Dona Margareth e Roberto. Se considerarmos os dois planos de intriga, teremos também as personagens-atores e o Público como adjuvantes de Rodrigo. Como Oponentes (Op), Rodrigo tem as personagens Larissa, O Pai, Bruno, Dona Carmen, A Diretora, A Terapeuta, o próprio Fabinho, e também o Ator 1, que o interpreta. Usando o sistema de flechas:



Os dois planos narrativos se cruzam na mesma cena: o beijo final. Propomos considerar, momentaneamente, o plano de ação de Rodrigo e Fabinho à parte, formulando outro modelo actancial, apenas para destacar uma coincidência. Todos os modelos actanciais até aqui apresentados parecem análogos ao modelo convencional das histórias de amor: um impulso individual indefinido (D1) ou genérico como o Amor leva o Sujeito (Ator2, Dupla de atores, Rodrigo) a buscar um Objeto (a peça, o beijo) em função, principalmente, de si mesmo (Ator 2, Dupla de atores, Rodrigo) e, para isso, é necessário enfrentar uma série de forças contrárias para conseguir os objetivos (fazer a peça, beijar) que, no caso de *Entre Nós*, se fundem e podem se consumir na cena final, caso o público assim o deseje. Ane Ubersfeld (2005) comenta esse modelo que chamamos de convencional por remeter às narrativas clássicas de amor:

Todo romance de amor, toda busca amorosa pode se reduzir a um esquema da mesma ordem, desta vez com actantes individuais, e que adotaria a seguinte forma:



Aqui, sujeito e destinatário se confundem. O sujeito quer para si mesmo o objeto da busca e em lugar do “destinador” há uma força “individual” (afetiva, sexual) que de uma certa maneira se confunde com o sujeito. Notemos que a possibilidade de casas vazias jamais está descartada: assim, a casa do destinador pode estar vazia, indicando a ausência de uma força metafísica ou a ausência da *cidade*: teremos um drama cujo caráter individual será fortemente marcado. A casa do adjuvante pode, também ela, estar vazia, denotando a solidão do sujeito. Pode-se também considerar que uma certa casa, a casa do *objeto*, por exemplo, é, como veremos ocupada por vários elementos ao mesmo tempo (UBERSFELD, 2005, p.36-37).

Mais do que apresentar uma aplicação “adequada” do modelo desenvolvido por Ubersfeld, o que pretende-se aqui é utilizar as noções básicas do modelo para destacar um aspecto do texto *Entre Nós* que julgamos pertinente e particular: o fato de duas narrativas, simples e convencionais, serem articuladas rapsodicamente (e, portanto, com efeitos de distanciamento) numa mesma estrutura dramática que as funde na cena final – caso a plateia concorde com o discurso convencional apresentado pela peça. Chamamos de “discurso convencional” a sugestão explícita de juntar o casal e fazer um “final feliz”. O que torna curiosa a dramaturgia é que esse discurso convencional (problematizado e afirmado por meio da estrutura rapsódica da peça) se refere a uma situação bem atual, que envolve a tentativa de reconhecimento social e jurídico das relações homoafetivas. Ou seja, o convencional aqui não é convencional para todos – a ideia de convenção seria, nesse sentido, o principal objeto de discussão (e disputa) dos dois planos do texto.

Considerando que ambos os planos (das personagens-atores e dos protagonistas enamorados) se reúnem na cena final e demandam a intervenção direta do leitor/espectador no sentido de escolher um desfecho para a relação homoafetiva e, mais do que isso, possibilitar a performance de um beijo entre dois rapazes, ao vivo, podemos afirmar que está aí uma ironia elementar da peça e uma das estratégias de desvio mais relevantes de sua estrutura dramatúrgica.

Referências Bibliográficas

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Teatro completo, em 12 volumes. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

SANCHES, João. *Entre nós: uma comédia sobre diversidade*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. : Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.