



PITÁ-  
GORAS

500

VOL. 05

OUTUBRO  
2013

REVISTA DE  
*ESTUDOS TEATRAIS*

INSTITUTO DE ARTES  
UNICAMP





## PITÁGORAS 500

*Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.*

### REITOR

José Tadeu Jorge

### COORDENADOR-GERAL

Álvaro Penteadó Crósta

### PRÓ-REITOR DE PESQUISA

Gláucia Maria Pastore

### DIRETOR DO INST. DE ARTES

Esdras Rodrigues Silva

### CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Mário Alberto de Santana

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Elen de Medeiros

Larissa de Oliveira Neves

Mário Alberto de Santana

### REVISÃO

Elen de Medeiros

Larissa de Oliveira Neves

### EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Octávio Fonseca

### CAPA & DIAGRAMAÇÃO

Ianick Takaes de Oliveira

### CONSELHO EDITORIAL

André Gardel  
(UnRio)

Grácia Navarro  
(Unicamp)

João Roberto Faria  
(USP)

Renata Soares Junqueira  
(UNESP-Araraquara)

Claudia Tatinge Nascimento  
(Wesleyan University)

Idelette Muzart  
(Paris 10)

Maria Silvia Betti  
(USP)

Elizabeth Azevedo  
(USP)

Isa Etel Kopelmann  
(Unicamp)

Orna Messer Levin  
(Unicamp)

Tania Brandão  
(UnRio)

*Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:*

Adriano de Paula Rabelo  
(King's College)

Berilo Nosella  
(UnB)

Fausto Viana  
(USP)

Jaqueson Luiz da Silva  
(UniAnchieta)

Marcos Barbosa  
(ESCH)

Alessandra Vannucci  
(UFOP)

Cláudia Mariza Braga  
(UFSJ)

Felisberto Sabino da Costa  
(USP)

Joana Ribeiro da Silva Tavares  
(UnRio)

Ana Bernstein  
(UnRio)

Eduardo Okamoto  
(Unicamp)

Flávio Ribeiro de Oliveira  
(Unicamp)

Kátia Rodrigues Paranhos  
(UFU)

Silvana Garcia  
(EAD/USP)

Ana Harcha Cortés  
(Universidad de Chile)

Eugênio Tadeu Pereira  
(UFMG)

Gilson Moraes Motta  
(UFRJ)

Marcelo Lazzaratto  
(Unicamp)

Verônica Fabrini  
(Unicamp)

# {APRESENTAÇÃO}

A Revista de Estudos Teatrais *Pitágoras 500* é um periódico semestral, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp, que tem por objetivo publicar artigos relacionados ao Teatro em suas mais diversas linhas de pesquisa, teóricas e práticas. Os números são temáticos e recebemos os artigos por meio de chamadas divulgadas semestralmente.

O título da revista, embora inusitado, liga-se à história do Departamento de Artes Cênicas, sendo ele o endereço, dentro da Unicamp, do Barracão em que o departamento está instalado, “temporariamente”, desde sua fundação. Remete também, embora indiretamente, à Grécia Antiga, fundadora do teatro ocidental, e à linha editorial que a revista pretende seguir, dando espaço para a divulgação do pensamento acadêmico voltado para a arte, com toda a complexidade que envolve um estudo “racional” da manifestação artística, por origem ligada aos sentimentos, ao afeto, ao *pathos*.

Seus eixos de interesse abarcam todo o tipo de pesquisa relacionada ao conhecimento teatral, desde os aspectos voltados para os processos de criação do espetáculo cênico, tais como o trabalho do ator, experimentações de linguagens variadas, instrumentação de palco; até contribuições teóricas acerca, por exemplo, da história do teatro, da teoria do drama, do estudo vertical de dramaturgia, entre outros. A *Pitágoras 500* almeja alcançar, portanto, todo tipo de reflexão acerca do fazer teatral.



# 01 EDITORIAL

**04** TEATRO CALLEJERO:  
OPCIÓN ESTÉTICA PARA LA  
CREACIÓN DE MEMÓRIA POLÍTICA

*claudia*  
**ECHENIQUE**

**15** LA ACTUACIÓN POPULAR  
EN EL  
TEATRO OCCIDENTAL

*karina*  
**MAURO**

**32** “PORQUE HÁ SEMPRE UM POUCO DE  
ARTE NA REVISTA” –  
E DE HISTÓRIA, E DE POLÍTICA...

*livia*  
**OLIVEIRA**

**48** UM BAÚ DE FUNDO FUNDO:  
E  
ESSE BAÚ NUNCA ACABA?

*luciano*  
**OLIVEIRA**

**67** A CARTEIRA FATAL –  
(SOBRE)VIVÊNCIA DO MELODRAMA  
NO INTERIOR DO BRASIL

*angela* *reginaldo*  
**REIS ; CARVALHO**

77

DE UNE FEMME LAIDE A UMA MULHER FEIA:  
TRAJETÓRIA DE UMA ADAPTAÇÃO NO PALCO  
DO TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

*bruna*  
RONDINELLI

90

A INCORPORAÇÃO DO PRÉ-JOGO:  
TENTATIVAS DE FORMALIZAÇÃO DE  
UM PROCEDIMENTO ESTRANHO

*rejane*  
ARRUDA

106

REESCRITURAS TEATRALES:  
REPRESENTACIONES DE LA  
VIOLENCIA POLÍTICA EM ARGENTINA

*liliana*  
LOPEZ

116

MAPA TEATRO Y  
LA CONFIGURACIÓN  
DE LA CIUDAD NEOLIBERAL

*beatriz*  
RIZK

130

PERFORMATIVIDADES:  
EXPERIMENTACIONES EN  
LA SCENA DE BUENOS AIRES

*julia*  
SAGASETA

145

NÃO ANDE POR AÍ NUA EM PELO — GEORGES FEYDEAU  
TRADUÇÃO & APRESENTAÇÃO  
DE MARCOS BARBOSA

*marcos*  
BARBOSA

# {EDITORIAL}

Marginalizado durante muito tempo pela história e pela crítica, o teatro popular tem conquistado, nas últimas décadas, um espaço cada vez maior, sendo absorvido por novas experiências do teatro dito erudito e despertando interesse nos estudos teatrais, naquilo que compete à investigação acadêmica. Tendo em vista esse crescente interesse pelas várias vias que o teatro popular assume, a *Pitágoras 500* propôs, para este número, um dossiê dedicado a essa forma instigante, intrigante e múltipla. Para compor o dossiê, contamos com a colaboração de vários investigadores de instituições diversas, do Brasil e do exterior, cada qual compondo uma homenagem a esse teatro, que se sustenta por meio de convenções e, também, de inovações constantes.

Assim, teatro de rua é o foco do artigo de Cláudia Echenique, que analisa a importância desse tipo de atividade artística perante a história política do Chile, utilizando os momentos de ditadura como tema para espetáculos que questionam a ausência de liberdade inclusive nos dias de hoje.

Sobre o teatro ligeiro, Livia Sudare se propõe a ler o teatro de revista pela peça *Rumo ao Catete*, encenada em 1937, mostrando como essa peça popular alcançou criticar, pelo humor, o autoritarismo político da Era Vargas. Por sua vez, Reginaldo Carvalho trata do melodrama, outra forma de teatro ligeiro bastante popular, e analisa a peça *A carteira fatal*, encenada no interior da Bahia no decorrer do século XX. Por fim, Bruna Rondinelli se debruça sobre a história e estuda a adaptação brasileira, que pode ser atribuída a Martins Pena, de *Une femme laide*, de Jules Prémray, um *vandeville* encenado no Teatro São Pedro de Alcântara em 1846.

Luciano de Oliveira analisa as representações culturais presentes na peça *Um baú de fundo fundo*, escrita pelo Giramundo Teatro de Bonecos e encenada em 1974, momento em que as projeções políticas no texto eram inevitáveis.

Ainda sobre teatro popular, Karina Mauro, da Universidad de Buenos Aires, faz um traçado histórico da atuação nesse tipo de manifestação,

abordando as transformações que a atuação no teatro popular sofreu, a marginalização e posterior retomada, a fim de propor uma reavaliação desse procedimento a partir de manifestações contemporâneas.

Na Seção Aberta, como proposta clara de veiculação de investigações diversas sobre teatro, trazemos quatro estudos: Rejane Arruda investiga um procedimento de atuação, a que ela denomina de “memorização do pré-jogo”, resultado de uma pesquisa de doutorado em andamento.

Os textos de Beatriz J. Rizk e de Julia Elena Sagasetta tratam de performance: a primeira se dedica a investigar o processo que levou ao espetáculo de vídeo-performance *Testigos de las ruínas*, do grupo colombiano Mapa Teatro; e Julia Elena procura compreender as similaridades e diferenças existentes entre a performance e o teatro, a partir de alguns exemplos de grupos de Buenos Aires.

Ainda sobre teatro argentino, agora pelo viés político, Liliana Lopez analisa diversos procedimentos que utilizam as reescrituras teatrais dos textos clássicos que representam algum tipo de conflito, refletindo a história política passada da Argentina como maneira de compreender o presente.

Para fechar este número, publicamos a tradução de Marcos Barbosa do *vaudeville* de Georges Feydeau *Mas não ande por aí nua em pelo*, de um ato, que se coaduna com a proposta deste quinto volume da *Pitágoras 500*. Além da tradução, Marcos Barbosa também faz uma instigante apresentação da peça.

Com isso, esperamos que o leitor tenha contato com inúmeras vertentes de pesquisas acerca do teatro popular, bem como outras investigações realizadas, seja sobre o ator ou o teatro político, trazendo sempre questões inerentes às artes cênicas e às múltiplas formas de abordá-la.

Boa leitura!

## COORDENAÇÃO EDITORIAL



**DOSSIÊ  
TEATRO  
POPULAR**

# claudia ECHENIQUE

*Pontificia Universidad Católica Santiago de Chile*

{TEATRO CALLEJERO:  
OPCIÓN ESTÉTICA PARA  
LA CREACIÓN DE LA  
MEMORIA POLITICA}

Atriz e diretora teatral. Mestre em  
Pensamento Contemporâneo, UDP  
2010. Doutora em Artes, UNI-  
CAMP. É acadêmica da Universidad  
Católica desde 1993.

*E-mail: [cechenis@uc.cl](mailto:cechenis@uc.cl)  
ou [claudiaechenique@gmail.com](mailto:claudiaechenique@gmail.com)*

## {TEATRO CALLEJERO: OPCIÓN ESTÉTICA PARA LA CREACIÓN DE LA MEMORIA POLITICA}

**Claudia ECHENIQUE**<sup>1</sup>  
Pontificia Universidad Católica Santiago de Chile

El Colectivo Obras Públicas (COPS) nace el año 2009 a partir del trabajo realizado en la creación del espectáculo callejero *Clotario* (de Echenique y Zagal), sobre la vida del líder sindical Clotario Blest Riffo. Este fue un proyecto realizado gracias al financiamiento de los Laboratorios de Investigación de la Escuela de Teatro, reuniendo a alumnos y egresados de las carreras de teatro, arte y música, bajo mi dirección. A partir de esta experiencia y producto de la amplia circulación y el encuentro masivo con espectadores en espacios alternativos de presentación (Quinta Normal, plazas, universidades y colegios), decidimos conformar un grupo de investigación y creación estable para así emprender un segundo trabajo que continuara profundizando en la narrativa de nuestra memoria histórica, tanto desde la perspectiva teórica como en la elaboración de metodologías que profundizaran en los procesos creativos-colectivos que habíamos descubierto y experimentado durante el proceso anterior.

La intencionalidad del trabajo de COPS, que se inscribe bajo el rotulo de *Teatro callejero*, implica una serie de opciones y compromisos estéticos y valóricos, a los que buscamos dar continuidad y desarrollar en nuestras experiencias futuras. La definición por abordar espacios públicos representa la posibilidad de encuentro con un público heterogéneo que muchas veces no tiene la opción de pagar por una entrada y, por otra, nos permite una importante movilidad, que nos resulta sumamente relevante, y que significa poder ofrecer nuestro trabajo en condiciones siempre cambiantes; disimiles y variadas.

Nuestro interés y búsqueda estética se centra en la intencionalidad de irrumpir en el espacio público y modificar con nuestra presencia las topografías ciudadanas, quebrando el flujo cotidiano, donde podemos ofrecer alternativas de participación a la ciudadanía que se entrelacen con el imaginario utópico compartido,

<sup>1</sup> *Atriz e diretora teatral. Mestre em Pensamento Contemporâneo, UDP 2010. Doutora em Artes, UNICAMP. É acadêmica da Universidade Católica desde 1993.*

*E-mail: cechenis@uc.cl  
ou claudiaechenique@gmail.com.*

el arte, la creación y el rescate de una memoria olvidada, ejerciendo, desde el propio oficio, una nueva y refrescada mirada comunitaria, hacia temas que nos parecen importantes de revisar porque son constituyentes de nuestra identidad histórica y política.

Convocar personas entorno a una historia tiene algo de similar a reunirse con el clan en torno al fuego. Hoy la reunión en espacios públicos ya no se da con la facilidad de antaño, pero el teatro congrega y, cuando sucede, aparece la magia que provoca el encuentro entre los cuerpos, derribando las barreras que a veces existen en cuanto a lo diverso y generando sentido de comunidad. Se siente el *calor humano*, circula la energía y se enaltece el espíritu (cuestiones que pudieran parecer cada vez más irrelevantes).

La presencia de jóvenes actores, quienes están a cargo de realizar la ejecución de la teatralidad, incluye todos los contenidos de la post modernidad de manera explícita, ya que esta está inscrita en sus cuerpos y en sus conductas de forma natural. El diálogo que ellos (estos cuerpos *nuevos*) generan con el público es vital y expone una voluntad por establecer y renovar el ejercicio de la re significación histórica, desde una perspectiva contemporánea y mirando hacia adelante. Sin duda es un aporte ser testigo de cómo el teatro callejero, en este caso, dota a los jóvenes creadores de una voz pública audible para amplios sectores sociales (pobladores, estudiantes escolares y universitarios, obreros, etc.). Esta expresión artística es también una voz crítica, particularmente activa, que se articula desde la estética y el convivio y se plantea como tal, frente a temas políticos de interés para la ciudadanía de forma vertical, por que cruza toda la estructura cívica. Temas tales, como la organización del trabajo y de los trabajadores, la parcialidad y la arbitrariedad con que opera el reconocimiento público y la abierta discriminación intencional con que funcionan los medios de comunicación, forman parte de la trama de preocupaciones subyacentes que se entrelazan con las líneas de acción principal.

Tomar la calle como espacio para la representación teatral nos posibilita una irrupción voluntaria en el espacio público y el quiebre del cotidiano en el paisaje del habitante que camina por su recorrido habitual. Por ello, planteamos que el arte teatral, expuesto fuera de la salas, aporta una re-significación a los “sentidos de la calle” (CARREIRA, 2000), modificando ambientes, proponiendo poéticas de ocupación y dinámicas simbólicas, que invitan a una celebración *en* comunidad y *en* colectivo, de una particular y específica ceremonia social. La intervención del cuerpo extraño en el lugar público genera una dislocación

y consecuentemente un extrañamiento poético que dinamiza la percepción, cataliza la liminalidad y polemiza reacciones (DIEGUEZ, 2009).

Los lazos, con y entre, el *público y lo público* son reforzados y nuevas fronteras de lo imaginario son construidas ampliando los márgenes de inclusión donde es el propio espectáculo quien propone un continente que *abraz*a y *enmarca* dando forma a la experiencia de compartir en comunidad, propiciando un evento ritualizado, pero cuya liturgia es profana y popular. Así, la trama social es revalorada producto del abordaje e irrupción de lo espectacular en el cotidiano del habitar y nuevas cartografías son escritas de manera colectiva (de manera heterogénea y transversal) gozando de una democratización de los referentes culturales y proponiendo un sentido del arte renovado.

Para la construcción dramática de la obra *Brigadas*, se abordó un trabajo de investigación musical y uno de investigación dramaturgico propiamente tal. Ambos se contaminaron mutuamente produciéndose una complementación estético-formal entre ellos. Sofía Zagal, actriz y compositora del grupo, sintetiza como se introdujeron y consolidaron aspectos relacionados con el rol relevantemente dramático aportado por la música en *Brigadas*:

La investigación musical tuvo como referencia inicial la estética de la Nueva Canción Chilena. Esta rescata las raíces folklóricas e indígenas que mezcladas con contenidos textuales de alto contenido político y denuncia social nos muestra (o nos canta) una época que hace reivindicación a la clase oprimida y da cuenta de un período histórico donde confluyen temáticas políticas y sociales que apuntan hacia una visión unificada de la sociedad. De esta manera y bajo la premisa de hermandad de las manifestaciones artísticas nos propusimos componer canciones que reflejaran la época y la historia del muralismo manteniendo el estilo y las características sonoras de las cantatas, específicamente de la Cantata de Santa María de Iquique del grupo Quilapayún, pero que de igual manera posibilitaran la desestructuración del referente escogido para así contemporizarlo y teatralizarlo. Compusimos entonces una Cantata de los Brigadistas que rescatara honestamente el espíritu del artista político y comprometido de los años 60 y 70, pero que a la vez nos permitiera mostrar la distancia de la época con la actual – por medio del ludismo y del humor – mostrando a su vez la precariedad de este grupo muralista que únicamente con sus elementos de pintura callejera abren la historia del muro, cantado con mucha dignidad. La música en vivo un pilar fundante de nuestro trabajo otorga al teatro cualidades comunicativas que permiten acercar los contenidos

dramatúrgicos a los espectadores generándose un plano ficcional que instala la realidad como una canción con su mundo y particularidad.

Esteban Cerda, actor de COPS, quien participó (junto a otros miembros del colectivo) en el proceso de la construcción dramática de la obra, aclara algunas de las conjugaciones que contribuyeron tanto a la definición de la estructura dramática del texto como a la jerarquización de ciertos elementos que se conformaron en claves concretas y necesarias para la organización del trabajo:

Nos propusimos BRIGADAS como un ejercicio teatral a partir de la memoria colectiva. Desde esa perspectiva, nos resultó evidente la necesidad de elaborar una estructura dramática que fuese coherente y consecuente con las ideas políticas que sustentan el trabajo muralista, y que luego de discutir en profundidad a partir de nuestras propias inquietudes hoy, acordamos como las siguientes: **horizontalidad** como medio y fin de toda actividad ciudadana, **anonimato** creativo en pos de la trascendencia de los valores promocionados por una obra artística y no del artista (instrumento) en cuestión, **el pueblo** como figura de acción política que surge a partir de esa horizontalidad anónima, **heterogeneidad** como característica primordial de ese pueblo ciudadano. Todo ello, jugado en la cuna del espíritu democrático; el **espacio público**. A partir de lo anterior, configuramos una estructura dramática que sin perder los pivotes teatrales de conflicto y personaje, resultó tener un **fuerte carácter narrativo**, con la intención de comunicar de manera clara al espectador los hitos más relevantes de la historia específica del muralismo chileno de los años 60's – 70's. El énfasis, entonces, está puesto en la necesidad de **poner en valor** figuras y manifestaciones artísticas de marcado carácter político en la historia de Chile que se vuelven especialmente **contingentes** con el despertar del movimiento social de los últimos dos años, constituyendo una **fuerza de sentido** para dicho movimiento.

Cabe señalar que para tales fines realizamos una serie de procesos que implicaron el estudio, la investigación y discusión de aquellos elementos que consideramos centrales para la comprensión de los procesos históricos, políticos y pictóricos, en que se vieron envueltos los participantes originales (colectivos anónimos) y que fueron desarrollados por los diversos grupos que eventualmente se conformaron en brigadas muralistas y cuyo trabajo ha sido consignado en parte gracias a la labor de investigadores como Eduardo Castillo Espinoza, autor

del libro *Puño y Letra*, Patricio Rodríguez Plaza, autor de *Pintura Callejera Chilena*; la tesis de Magister de Margarita Olesen Díaz, *El muralismo como estética de la utopía*; la tesis de grado de Paula Dominguez Correa, *De los artistas al pueblo: Esbozos para una historia del muralismo social en Chile*; los blogs de Mono Gonzales; artículos como *Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador* de Paula Alcatruz Riquelme; revistas como Araucaria y Ahora, así como diversas páginas webs destinadas al muralismo político. Cerda, en su análisis, continua reflexionando acerca de aquellos aspectos más relevantes que proporcionan sentido y dan coherencia a los siete cuadros que conforman la obra, cuyo formato de entrega se resuelve en una estructura de *cantata* escrita en decimas:

La fábula se desarrolla en el tiempo a través de una sucesión de hitos históricos que se teatralizan como **episodios**: unidades de sentido que, a través de la investigación musical, plástica y dramática dan cuenta de eventos, ideas, valores que se proponen como **cápsulas de contenido político/histórico** y a la vez como puntos de fuga que constituyen **puentes de sentido en relación a otros contextos históricos**, poniendo de manifiesto la transversalidad de ciertas nociones políticas a lo largo de nuestra historia (cabe destacar, por ejemplo, la tensión entre los intereses de los partidos políticos y las necesidades del pueblo como figura política ciudadana, cuya representatividad es puesta en tela de juicio). La identidad y el sentido de los **personajes** está dado por el encuentro/desencuentro de las diversas brigadas en el espacio público más que por una reivindicación de especificidades partidistas u otras coyunturas políticas de diverso orden. En ese sentido, los personajes se vuelven relevantes en la medida que, además de cumplir su tradicional función en relación al conflicto, vienen a ser una **expresión plástica** de los grupos anónimos que llevaron las pugnas políticas al plano de lo artístico, constituyéndose como **agentes catalizadores del volcamiento de la vida política al espacio público** (calles, plazas, concentraciones masivas, representaciones simbólicas populares). Por su parte, **el lenguaje** utilizado en el texto se hace cargo de la heterogeneidad de lo público **amalgamando diversos recursos estilísticos en pos de la interrelación de eventos históricos**, ideas presentes y necesidades transversales a toda nuestra historia; desde la décima espinela al fraseo urbano contemporáneo, pasando por otras estructuras tradicionales como la cuarteta.

Quedan entonces plasmadas, tanto en la estructura formal como en la

opción poética y los códigos de lenguaje, las diversas estrategias utilizadas para la edificación del procedimiento que se configura, por un lado a partir de la selección de elementos históricos que alimentarán la narrativa y por otro de la reinterpretación subjetiva y valórica de estos, que terminan por definir el discurso político de la obra y la memoria que se busca poner en discusión sobre el espacio público.

Es sobre este eje *Memoria - Espacio público*, que interesa detenerse. La actividad teatral es quien se hace responsable de conjugar estos aspectos. Veamos porqué resulta relevante y movilizador realizar este proceso, el de rescatar una memoria y recrearla de forma pública. La elaboración de nuestro pasado y de cómo resolvemos ciertos hitos, cristalizaciones y sucesos determinantes según los múltiples estudios realizados desde diversas áreas (sociológicos, antropológicos, psicológicos etc.), determinan el modo de cómo nos relacionamos en el presente y de cómo viviremos en el futuro. Nuestra memoria social y su elaboración involucran, entre otras, actividades de conmemoración, la práctica de rituales y la observación de aspectos tradicionales que generan identidad y que también aportan a la estructura cognitiva de la sociedad (OLICK y ROBBINS, 1998). Pasado, presente y construcción de futuro están ligados en la narrativa que tejemos de nuestras experiencias y de cómo las integramos en nuestra historia. A pesar de ello, la memoria es un constructo descentralizado y transdisciplinario, subjetivo fragmentario, que no tiene un único modelo y cuya observación se visualiza de mejor forma a partir de su diversidad: “shared memories can be effective marks of social differentiation.” (OLICK y ROBBINS, 1998, p.105). La memoria colectiva como término fue utilizado por primera vez por Hugo von Hofmannsthal en 1902, siendo Maurice Halbwachs quien definitivamente la liga a la estructura identitaria social, definiendo la memoria colectiva como “la memoria de los miembros de un grupo, que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y del marco de referencias presentes. Esta memoria colectiva asegura la identidad, la naturaleza y el valor de un grupo. Por último, esta memoria es normativa, es como una lección a transmitir sobre los comportamientos prescriptivos del grupo” (PÁEZ et al., 1996, p.50). Halbwachs resalta la importancia del marco referencial, pues la memoria está ligada tanto al contexto social y sus operaciones, como a la identidad individual de aquellos que conforman el colectivo. Un colectivo que guarda en su acervo historias, que entre otras cosas, exigen un reconocimiento social, sobre todo por que se trata de historias cuyos contenidos han sido elaborados y expresados de forma simbólica

hacia la comunidad, para todos por igual, como son los murales callejeros y sus elaboraciones simbólicas. Es esta trenza de contenidos, alojada en la periferia, capaz de organizarse políticamente, alejada de los poderes centrales, puja hasta emerger como relato (de un tipo u de otro). Claramente el teatro, que es un territorio sensible y susceptible de ser permeado por estos contenidos, es el *sistema* que termina permitiendo, que por su intermedio, se complejice un flujo social adoptando un lenguaje artístico y facilitando que se produzca la reelaboración y la emergencia de esta cultura subterránea, identitaria y autónoma. Compartimos con Margarita Olsen la idea de que:

El arte mural en Chile tiene una presencia que forma parte del imaginario colectivo de nuestra población, al menos entre los grupos generacionales que se ubican temporalmente desde mediados del siglo XX hasta el presente. La estética muralista desarrollada en nuestro país incluso llegaría a constituir parte de la identidad gráfica de grupos sociales y generacionales que participaban activa o pasivamente de una cierta visión ideológica y político-social, y ha estado presente de alguna manera en la vida pública durante varias décadas... y ha sabido transformarse y mutar en formas nuevas adaptadas a tendencias actuales. (OLSEN, 2010, p.13)

Se conforman así narrativas populares de estas mitologías, que han permanecido silenciadas y que no han conseguido la visibilidad y la notoriedad necesarias para ser compartidas de forma abierta y *en* comunidad. Su canalización (de las narrativas) hacia lo público se manifiesta organizada como espectáculo de *teatro callejero* por medio de la creación y elaboración artística. Sabemos que “toda sociedad se reconoce a si misma por medio de un imaginario social (CASTORIADIS, 1997; CHARTIER, 1996) y que “quienes vivencian a diario el abandono y la impotencia, quienes carecen de vínculos sociales y de horizontes de futuro... quienes no se sienten acogidos y reconocidos por la sociedad.” (LECHNER, 2002) se desvinculan del *ser ciudadano* y terminan por vivenciar una distancia afectiva con su identidad de pertenencia que pasa a registrarse como una des-identificación. La práctica de poner en el espacio público cuestiones públicas (memorias, actividades, vivencias o experiencias compartidas) reafirman la noción de inclusión y proveen de reconocimiento social, por ello reconstruir y recrear simbologías de pertenencia identitaria se reafirma como un esfuerzo tanto cultural como político por lo que coincidimos con Jorge Dubatti, cuando señala que:

...el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. En términos de Florence Dupont *la cultura viviente del mundo antiguo*. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización socio comunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas. En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente... el teatro es un lenguaje ancestral, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias, el convivio o reunión social. El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada... El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria y reproductibilidad técnica del cine o la televisión, ofrecidos simultáneamente en cientos de salas y millones de hogares). (DUBATTI, 2005)

Una acción es política en tanto construye un vínculo social (LECHNER, 2002) y, por tanto, colabora con la fabricación de tejidos que componen un entramado de *sentidos compartidos*. Los problemas con que vive el hombre contemporáneo pueden ser expresados con mayor claridad por el término alemán *unsicherheit* (BAUMAN, 1999, p. 13), ya que este fusiona los conceptos de incertidumbre, inseguridad y desprotección (lo cual evidentemente incide en un repliegue social). En cambio la experiencia compartida *públicamente* en torno a narrativas instaladas en el *espacio público-visible para todos*, re-definen sentidos de pertenencia, provee de nexos comunitarios renovados y generan vínculos e identidades colectivas, creando seguridad, dando protección y creando claridad y lo más importante es que esto está siendo experimentado de forma vivenciada, es decir de forma concreta. Entonces es más fácil entender como:

El espacio público, a partir de estas múltiples acepciones, que lo definen como político, común, visible y accesible, será concebido modernamente como el escenario por excelencia para el despliegue de la ciudadanía, entendida como la institucionalización racional de la comunidad política. Si la reconstrucción contemporánea de la polis griega recuperará la matriz aristotélica de lo político (Arendt, 1993), la reconstrucción secular del espacio público moderno se llevara a cabo mediante una recuperación del imaginario iluminista de éste (Habermas, 1989; 1994). Dos acontecimientos jugaran, mediante una re-configuración de la oposición entre público y privado, un rol central en esta modalidad secularizada de pensar modernamente el espacio público: por un lado, la construcción del Estado (impulso emancipatorio abocado a la racionalización del poder administrativo y la generación de poder comunicativo); por el otro, el desarrollo e instalación del mercado (reducción de la intensidad participativa en favor de modos difusos de socialización basados en la proximidad física y la distancia social). (BAHAMONDE, 2011, p. 25)

Y por último, es importante señalar que estos procesos creativos son dinámicos, permeables y transitorios y que a pesar de producirse cristalizaciones que devienen en esfuerzos creativos concretos, tanto el teatro como la calle, la memoria y el espacio público están en permanente transformación y sus definiciones pasajeras.

## BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. *En busca de la política*. México D.F, Fondo de Cultura Económico, 1999.

BAHAMONDE, Daniel Carrasco. “Espacio público y ciudadanía”. In: *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 10, n°30, 2011, p. 19-43. <http://www.scielo.cl/pdf/polis/v10n30/art02.pdf>

CARREIRA, André. “El teatro de grupo en Brasil, identidad y experimentación”. In: *Revista Territorio Teatral*, n°1, mayo 2007. <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/01.pdf>

CASTORIADIS, Cornelius. *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.

\_\_\_\_\_. *L'institution imaginaire de la société*, París, Ed. Seuil, 1975.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1996.

DIEGUEZ, Ileana. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. In: *Archivo Virtual Artes Escenicas*, 2009. <http://artesesencicas.uclm.es/>

index.php?sec=texto&id=205

DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales, performances y política*. Buenos Aires, ATUEL, 2007.

DUBATTI, Jorge. “Cultura teatral y convívio”. In: *Revista Conjunto*, n° 136, abril-junio 2005.

<http://www.casa.cult.cl/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>

LECHNER, Norbert. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago de Chile, LOM ed., 2002.

LECHNER, Norbert. “¿Como reconstruimos un nosotros?”. In: *Desarrollo Humano en Chile*, 2002. [http://www.desarrollohumano.cl/pdf/red\\_v/como.pdf](http://www.desarrollohumano.cl/pdf/red_v/como.pdf)

OLICK, Jeffery; ROBBINS, Joyce. “Collective memory to the historical sociology of mnemonic practices”. In: *Annual Review of Sociology*. vol. 24, 1998, pp. 105-140. <http://www.jstor.org/stable/223476>

OLSEN, Margarita. *El muralismo como la estética de la utopía*. Tesis de grado Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2010. [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-olesen\\_m/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-olesen_m/html/index-frames.html)

**RESUMO** Este artigo busca identificar e analisar alguns aspectos relevantes para o processo criativo do Colectivo Obras Públicas (COPS) na realização da montagem “Brigadas” para o teatro de rua. A obra retrata a história de murais políticos no Chile, seus antecedentes e influências, desde sua aparição (segundo Patricio Cleary) no ano de 63 até o golpe de estado ocorrido dez anos depois, quando esta expressão havia se *profesionalizado* e transformado em uma produção artística com metodologías próprias.

**PALAVRAS-CHAVE** teatro de rua; memória; política.

**ABSTRACT** This article seeks to analyze some relevant aspects to the creative process of Colectivo Obras Públicas (COPS) in carrying out the creative process of the street play “Brigades”. The play retraces the history of political murals in Chile, its background and influences, from its appearance (as Patricio Cleary states) the year 63, until the military coup ten years later, when this expression had become a wide spread professional artistic production, with its own particular methodologies.

**KEYWORDS** Street Theater, memory, politics.

# *karina* MAURO

*Universidad de Buenos Aires > UBA*

## {LA ACTUACIÓN POPULAR EN EL TEATRO OCIDENTAL}

Doctora en Historia y Teoría de las  
Artes (UBA).

*E-mail: karinamauro@hotmail.com*

## {LA ACTUACIÓN POPULAR EN EL TEATRO OCCIDENTAL}

**Karina MAURO**<sup>1</sup>  
Universidad de Buenos Aires > UBA

En el presente trabajo nos proponemos analizar las características específicas de la Actuación en las formas populares de teatro. La pertinencia de un análisis de estas características no se restringe a una perspectiva histórica, dado que los procedimientos de la Actuación Popular han sido abstraídos de su contexto original, revalorizados y empleados por varias propuestas que cuestionan la hegemonía del teatro representativo, erigiéndose así como uno de los recursos más empleados por diversas poéticas a lo largo del siglo XX y lo que va del presente. Esto se debe a la importancia que adquiere la dimensión reflexiva de la representación en las formas de teatro popular, en detrimento de la dimensión transitiva<sup>2</sup>, relacionada con la sustitución, por parte de la puesta en escena, de un referente reconocible y valorado, lo cual se consigue merced a la composición de la trama (aspecto sobre el que se basa el teatro culto).

A continuación, centraremos nuestra indagación en tres aspectos: en primer lugar, estableceremos la noción de “teatro popular” en la que basamos nuestra caracterización; en segundo término, trazaremos la evolución histórica del teatro popular y de las formas de Actuación desarrolladas en el mismo; por último, analizaremos las formas de rescate o revalorización de los procedimientos de la Actuación popular por parte de propuestas contemporáneas a lo largo del siglo XX.

### LA ACTUACIÓN POPULAR

La Actuación en el teatro popular es aquella que se halla más estrictamente circunscripta a la situación de actuación<sup>3</sup> propiamente dicha. En efecto, la relación entre actor y espectador en el teatro popular es directa, y no tolera mediación de ninguna otra instancia (se trate de texto dramático, personaje, dirección escénica, o

1 *Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA).*

E-mail: karinamauro@hotmail.com

2 *Louis Marin (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia. Si bien toda enunciación se presenta a sí misma representando algo, por lo que ambas dimensiones coexisten, algunas modalidades pueden provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.*

3 *Por “situación de actuación” entendemos al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. Por lo tanto, la situación de actuación se define por la coexistencia de dos sujetos en relación. El espectador presta su mirada para que el actor se posicione como tal y, merced a ello, pueda accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. (Ver MAURO, 2011)*

cualquier otra). En el teatro popular, la interrelación entre los sujetos que participan de la situación de actuación se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del actor a través de su mirada, sino que además la refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (aunque también caben otras formas de participación, como los gritos, e incluso modos más violentos, como el lanzamiento de objetos al escenario), comportamientos que no son ni censurados ni silenciados durante el desarrollo del espectáculo, siendo en cambio muchas veces, promovidos o festejados desde la misma escena.

De este modo, en el teatro popular la relación entre actor y espectador se vuelve explícita y constituye el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor. Para ello, se sirve de un procedimiento privilegiado: la parodia a la cultura oficial, vehiculizada a través de la parodia al teatro culto y a todos los elementos valorizados en el mismo (el texto dramático, la composición de la trama, la figura del personaje<sup>4</sup> etc.). De este modo, el teatro culto es tomado como material por el actor, lo cual implica, contrariamente a lo que la teoría o crítica tradicional argumentan, que tanto éste como el espectador están en condiciones de reconocer dicha referencia, para poder luego, subvertirla. En efecto, el actor del Teatro popular no sólo conoce y domina las formas del teatro culto, sino que además posee una metodología que le permite exponerlas y parodiarlas.

Para indagar sobre esta forma de Actuación, debemos partir de la premisa de que los productos y formas propias de la cultura popular no pueden evaluarse a partir de los parámetros de lo culto, según una jerarquía de valores ajenos y por lo tanto, no aplicables a aquélla. Esto ha producido que el teatro popular y la Actuación desarrollada en el mismo hayan sido muchas veces catalogados como de calidad estética y/o técnica deficiente respecto de un esquema que posee, generalmente, los objetivos y fundamentos del teatro culto: la valorización de la transitividad, en tanto sustitución de un referente socialmente valioso.<sup>5</sup>

Con el fin de aproximarnos a una lectura del Teatro popular

4 *La parodia consiste en la relación entre dos voces: la voz del otro y la voz de la burla (FRANCO, 1978). El procedimiento paródico es un desplazamiento que abre un espacio crítico, a través de la transposición de elementos de un contexto a otro. De este modo, constituye uno de los instrumentos más importantes de ruptura, por cuanto llama la atención en las convenciones, lo cual promueve su modificación o reconstrucción*

5 *Jean Françoise Lyotard (1981) opone a la producción de un enunciado verdadero, serio o rentable que puede volver como ingresos, la de la vacilación, la alternancia y las intensidades (lo heterólogo, en términos de Bataille), que es leída por su contrario como mentira. Sin embargo, afirma, no hay mentira a no ser que se mida según el deseo de verdad, el cual no es más verdadero que cualquier deseo. Así, donde éste lee mentira, hay parodia. Lo que se denomina mentira es lo paródico visto desde la perspectiva de lo no paródico, de lo serio de la verdad.*

basada en sus propios parámetros, analizaremos a la cultura popular a partir del enfoque de Mijaíl Bajtín (1994, 1986), quien define a la misma por su relación paródica con la cultura dominante. Bajtín denomina a dicha relación como “carnavalización”, vinculándola al carnaval como hecho social privilegiado, en el que la cultura popular subvierte las jerarquías establecidas y expone a la cultura oficial como no cerrada ni definitiva. No se trata de un cuestionamiento abierto que la cultura popular le plantea a la dominante, sino de una coexistencia y simultaneidad renovadoras.

La confusión entre la posibilidad que esta confrontación posee de desdoblar la cultura oficial hacia lo posible, con algún tipo de ideal revolucionario, es el ejemplo más típico de la valoración de la cultura popular a través de parámetros ajenos. Un ejemplo de ello son las críticas que afirman la existencia de límites a la inversión paródica y a la carnavalización, que provienen de la jerarquía misma de los discursos y prácticas que el carnaval toma por objeto, dado que

al hacerlo reconoce su centralidad en la cultura y en las costumbres que definen los puntos de unidad de una sociedad dada [...] el modelo bajtiniano tiene el inconveniente, otra vez mas, de adjudicar a una “cultura popular” (en este caso la de la plaza pública) un poder de permanencia del que ni por su forma, ni por la periodicidad de sus rituales, ni por la persistencia de sus temas y su repercusión en otros espacios, está dotada (SARLO, 1984, p. 24).

Desde esta perspectiva, el modelo bajtiniano tendría dos problemas. Por una parte, la condición acrítica que posee la libertad transitoria aportada por el carnaval. Por otra, la falta de permanencia de los productos de la cultura popular y su débil penetración en otros ámbitos.

Consideramos que ambas demandas (la de un carácter revolucionario y la de circunscribir un espacio propio de ganancia productiva en el que los resultados positivos sean perdurables y capaces de extender su dominio), son propias de una perspectiva ajena a la cultura popular, por cuanto están basadas en parámetros que no le pertenecen. Sostenemos, por el contrario, que la parodia o carnavalización inherentes a la cultura popular en la propuesta bajtiniana, son mecanismos propios de una “lógica de acción táctica” (en términos de DE CERTEAU, 2007), en tanto se producen en el seno de una estrategia impuesta por un orden ajeno. Es en dicho orden donde la toma del poder mediante acciones directas y el producto acabado devenido en ganancia, constituyen valores. Pero

merced a la lógica de acción táctica en este campo ajeno, la cultura popular privilegia el “estar” (en tanto apertura al aprovechamiento de la oportunidad), por sobre el “ser” (entendido como adquisición de un espacio propio).

La carnavalización se basa así en el dialogismo, es decir, en la polifonía que marca la ausencia de un punto de vista privilegiado. En la carnavalización, todas las voces son relativizadas, no sólo la ajena, sino también la propia. Bajtín deriva la característica polifónica de la cultura popular de su origen en las sociedades agrícolas, basadas en la resignificación de la pérdida de lo individual a través de una ganancia común. De este modo, no puede asimilarse a un proyecto de suplantación de lo dominante (ajeno) por lo popular (propio), sino como una relación constante entre ambas, por lo que no se tiende a una disolución o resolución, preservando el procedimiento paródico como rasgo específico. Se trata de la expresión de la dualidad latente en la sociedad, de la mostración de un segundo mundo con otros parámetros morales y estéticos, los que con su sola presencia relativizan los valores oficiales. Es por ello que esta expresión no constituye simplemente una “válvula de escape”, sino la manifestación de un relativismo que da cuenta de la imperfección del mundo, que no es tan estático ni definitivo como la cultura oficial intenta imponerlo.

La forma privilegiada de parodización que utiliza la cultura popular, según Bajtín, es la confrontación del orden dominante con lo bajo, no como simple escarnecimiento, sino como acercamiento a la tierra, en tanto principio de reabsorción y renovación. La relación con lo bajo tiene varias manifestaciones concretas: la vecindad entre fenómenos de la vida relacionados con el desdoblamiento de lo individual hacia lo otro (nacimiento, vejez, sexualidad, muerte), la degradación de lo sublime mediante la risa (por lo que bufones y payasos adquieren gran importancia), la subversión de las jerarquías de lo alto y lo bajo, la valorización del tiempo cíclico en contraposición a la linealidad del progreso etc. Pero constituye un elemento de gran importancia en la carnavalización inherente a la cultura popular, la caracterización del cuerpo en tanto grotesco, en contraposición al cuerpo compuesto (sin excesos de ningún tipo) y cerrado en sí mismo (autónomo), impuesto por la cultura oficial.

La noción de grotesco surge de antiguas composiciones pictóricas donde lo humano, lo vegetal y lo animal aparecen mezclados (GOLLUSCIO, 2003). Más allá de su carácter decorativo (basado en su condición no realista), la característica específica de esta forma estética se halla constituida por la disolución de los límites entre elementos diferenciados. Lo grotesco es entonces,

aquello que promueve nuevos sentidos, convirtiendo a las formas y a los conceptos conocidos en algo extraño, mediante la yuxtaposición de elementos heterogéneos y la aproximación de lo lejano. La concepción grotesca del cuerpo implica un borramiento de las fronteras corporales, ya sea por la indiferenciación del individuo en la multitud o por el desborde de los propios límites. Esto promueve una exaltación de las protuberancias, las deformidades y las zonas de borde (boca, ano, órganos sexuales) y de las funciones corporales, que también poseen la característica de “deslimitar” al cuerpo: comer, beber, excretar, fornicar, dar a luz, morir (funciones que la alta cultura intenta ocultar o disimular). Por otra parte, el cuerpo grotesco está siempre en movimiento, es un cuerpo nunca acabado, provisorio, y siempre en transfiguración (LE BRETON, 1995).

La concepción grotesca del cuerpo es un principio básico del actor en la Actuación popular, que utiliza procedimientos como la artificiosidad, la deformación, los efectos de contraste, la mezcla de rasgos (GOLLUSCIO, 2003), la imitación o caricatura de tipos, los movimientos excesivos (por ello, la acrobacia es una de las disciplinas más empleadas), el uso de la máscara (en tanto negación de la identidad individual y posibilidad de reencarnaciones), la exaltación de partes del cuerpo ignoradas por el teatro tradicional (fundamentalmente, la zona de la cadera) y también el recurso a la procacidad y las groserías.

## LA ACTUACIÓN POPULAR A LO LARGO DE LA HISTORIA

A continuación, nos centraremos en la evolución histórica del teatro popular, para analizar las características de la situación de actuación en el mismo y cómo se logra el efecto paródico en el que se basa.

El teatro popular occidental nace de las fiestas vinculadas con los ciclos agrícolas (las dionisiacas griegas y las saturnales romanas, luego derivadas en el carnaval de la Europa cristiana)<sup>6</sup>. La peligrosidad de la invasión de sus formas en las representaciones de la Iglesia Católica (basadas en la transmisión de enseñanzas religiosas a los fieles), provocaron que ambas resultaran irreconciliables, lo que

6 Al que fueron subsumidas las festividades de los pueblos originarios luego de la conquista de América.

redundó en la paulatina expulsión del Teatro popular a la calle, constituyendo su ámbito durante siglos.

Las formas de teatro popular surgen como una corriente no textual y carente de personajes, por lo que los actores se presentan a sí mismos como tales, dada la relación directa que debían establecer con los espectadores. En efecto, la ubicación del teatro popular en el espacio público determinaba la necesidad de salir al encuentro del espectador atrayendo su mirada, por lo que el actor debía basar su desempeño en efectos rápidos y directos, lo cual se halla en las antípodas de una trama elaborada con principio, medio y fin.

Por otra parte, la desarticulación de las grandes ciudades y el descentramiento del poder posterior a la caída del Imperio Romano y durante la Edad Media constituyó al actor como un sujeto errante, que se desplazaba por diversos pueblos repitiendo rutinas que no podían depender de lo verbal, dado que mayormente no compartía la lengua con el público. Esto determina el surgimiento de un tipo particular de artista: el juglar.

un juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor u actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo de las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas; es el caballero que tira de los caballos; el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cercos de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador e imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más (FARAL, en EANDIA, 2008, pp. 48 y 49).

Esta extensa cita condensa las particularidades del juglar. En primer lugar, la presentación de sí mismo como artista, en lugar de representar un personaje concebido previamente. En segundo término, la relación directa con el público, que motivaba la pluralidad de procedimientos que debía dominar, en la que puede observarse la importancia de lo corporal y de la utilización plástica de la voz, así como también el cruce de diferentes disciplinas artísticas. Por otra

parte, la necesidad de “ir hacia” el público, determinaba que el juglar se presentara en espacios no seguros ni permanentes como el de la sala teatral. El artista se ubicaba, en cambio, en lugares de tránsito, lo cual, sumado a la marginalidad social inherente a su condición de trabajador que exhibe el cuerpo, conllevaba cierta dimensión de peligrosidad en su trabajo. Es por ello que, durante la situación de actuación, el juglar debía saber sortear este riesgo empleando sus habilidades para sostener la atención del espectador.

El resurgimiento de las ciudades durante el Renacimiento y la reunión de estos artistas en grupos nómades pero con estabilidad interna dará lugar a la *Commedia dell'arte* como forma teatral popular por antonomasia. El modo de organización de los actores estará constituido entonces por la compañía teatral itinerante, que incluye mujeres entre sus integrantes, y que posee procedimientos fijos de trabajo y rígidas jerarquías internas. El aprendizaje se realiza como el de cualquier otro oficio, desde el escalafón más bajo, hasta la especialización en un rol, dado que la *Commedia dell'arte* se hallaba rigurosamente estructurada y sus personajes y repertorio de acciones<sup>7</sup> pasaban de padres a hijos.

En tanto forma popular, la *Commedia dell'arte* era paródica, dado que se basaba en el contrapunto producido por la coexistencia de dos lenguas. En su análisis del género, Marco De Marinis (1997) afirma que confluyen en el mismo las formas de la corriente popular, propia de la calle y la plaza pública, y las de la académica o culta, que se desarrollaba en los ambientes burgueses o aristocráticos, y que se basaba en la hegemonía del texto dramático respetuoso de las normas aristotélicas. Esto se evidenciaba en la presencia de las “máscaras” vulgares y cómicas (propias de la Actuación popular) y de los enamorados, siendo éstos últimos personajes serios o melodramáticos. De Marinis sostiene que la de los enamorados tiende a ser una Actuación “elegante”, dominada por movimientos gráciles, livianos y refinados, que buscan alcanzar una reproducción “noble” de su comportamiento, definido como un estado anímico (estar enamorados) más que como una personalidad, en contraposición al estilo “enérgico” de las máscaras. Consideramos que esta exhibición de una forma de Actuación culta reforzaba el efecto paródico de la

7 Denominados “lazzi”, término procedente del italiano “lazzioni”.

Actuación popular, al establecerse como contrapunto.

La Commedia dell'arte determinó las formas de Actuación durante su época de oro (entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII) e influyó en numerosas dramaturgias (desde Shakespeare hasta el Siglo de Oro español, e incluso deja sus huellas en la ópera), hasta que el contraste elegante/enérgico cede en favor de la predominancia del estilo de los enamorados en todos los papeles (DE MARINIS, 1997). La cristalización de la Commedia dell'arte en la dramaturgia de Molière y Goldoni coincide con la estilización cada vez mayor de la Actuación culta (que desemboca en un estilo afectado o “afrancesado”, propio de la codificación del ballet clásico, cuyo canon se establece en el mismo período en Francia y de allí irradia hacia el resto de Europa), y con el paulatino desarrollo del Drama Moderno (SZONDI, 1994). Como corolario, la subordinación de la tarea del actor a la representación del texto dramático confluye en el desarrollo de las reglas de la Declamación,<sup>8</sup> metodología específica que dominará el ámbito de la Actuación culta hasta la llegada del naturalismo stanislavskiano.

De Marinis sostiene que esta evolución responde a un intento del actor por integrarse en el sistema cultural dominante, que dependerá primero de las cortes de los monarcas absolutistas, y poco a poco, de las leyes de mercado y consumo de las burguesías en ascenso<sup>9</sup>. No obstante, las formas populares de Actuación continuaron coexistiendo con las cultas, lo cual constituye uno de los principales focos de conflicto dentro del hecho teatral durante el siglo XIX. En efecto, los procedimientos del actor “divo” romántico, basados en la combinación de la Declamación con la búsqueda del efecto y de una relación directa con el público, desafían la hegemonía del autor y posteriormente, del director, a lo que responderán los desarrollos de metodologías específicas de Actuación basadas en una concepción moderna de la transmisión del saber (lo cual supone la racionalización de la enseñanza, mediante el retiro de la formación del seno de la compañía teatral y su traslado al amparo de Escuelas sostenidas por los Estados Nacionales).

La persistencia de Actuaciones o formas del teatro popular en el interior de campos teatrales (PELLETTIERI, 2001) dominados

8 *La metodología declamatoria se propone como objetivo exclusivo la optimización de la comunicación del texto dramático al público. Por lo tanto, la tarea del actor se limita a realizar una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiera con la claridad del texto. Para ello, debe someterse a una codificación previa y externa de los movimientos, que tiende a la máxima visibilidad frontal de la totalidad de la escena, según un cálculo óptico (MANSILLA, 2008)*

9 *“Las razones de este cambio tan significativo tienen que ver con el intento de algunos cómicos dell'arte, a partir de fines del siglo XVI, de mejorar la organización de las compañías para tornarlas más profesionales, reglando todo el repertorio para que lograra una mayor eficiencia y un sistema casi industrial. De esta manera, los actores viejos, herederos de la tradición bufonesca, individualistas e irregulares, fueron apartados de esta sistematización y, junto con ellos, la actuación enérgica. Este será un importante factor para la decadencia de la Commedia dell'arte durante el siglo XVIII” (EANDI, 2008, p. 75)*

por la tendencia culta, determinó una confrontación al interior de los mismos y la creciente marginación de aquéllas. En efecto, durante el siglo XIX el hecho teatral es crecientemente determinado por el texto dramático y la dirección escénica cuando existen, o por el reclamo de ambas cuando aun no se hallan presentes.<sup>10</sup>

No obstante, esta desvalorización y negación de los procedimientos propios de la Actuación Popular permitirá, como contrapartida, la delimitación clara y explícita de sus características específicas. Además de las mencionadas hasta aquí, la supervivencia de la misma en un teatro dominado por la variante culta exagera su rasgo fundamental: la explotación de la situación de actuación en su provecho.

Inmersa en un territorio ajeno (el del texto dramático y la puesta en escena del director), la Actuación popular se presenta entonces como la práctica de un “escamoteo”. En los términos planteados por Michel De Certeau (2007), el escamoteo es una táctica que implica la sustracción de lo que se considera el tiempo productivo en los términos de un régimen ajeno, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia. Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor, para realizar una acción, en el caso del actor popular, sin referencia al orden de la trama (impuesto por el texto dramático o por el director). De este modo, el actor agrega textos o acciones propios, improvisa, o establece una relación directa con el público, incluye ademanes y latiguillos que no destruyen la transitividad de la representación, sino que coexisten en paralelo, o simplemente se limita a “estar” en escena, parodiando la Actuación tradicional reducida a la interpretación de un personaje.

Es así como la Actuación popular se convierte en una “actuación sobre la actuación” (PELLETTIERI, 2001), en tanto parodia las formas legitimadas por el campo teatral del que se trate. Este aspecto refuerza el carácter reflexivo inherente a las formas populares de teatro. En efecto, el actor popular no interpreta un personaje, en tanto éste nunca es jerárquicamente superior al actor o logra ocultarlo por completo. Más que en ningún otro tipo de teatro, el actor popular se define en tanto nombre propio (cuando el actor

|| 10 *Tal es el caso argentino (ver MAURO, 2011)*

llega a poseerlo), reconocido por el espectador.

No obstante, la relación directa entre actor y espectador presenta uno de los mayores riesgos para el actor de teatro popular: la cristalización de su estilo en una forma repetida. De hecho, uno de los aspectos por los que el actor popular es más criticado es la repetición indiscriminada de procedimientos identificados como generadores de efecto en el público, por lo que los mismos totalizarían la situación de actuación sin permitir el surgimiento de lo nuevo. Es por ello que el actor del teatro popular debe ser capaz de utilizar la respuesta por la que el público le devuelve su propio estilo, como nuevo material con el que dialogar en el aquí y ahora de la situación de actuación, y no como algo que lo desvincule de la misma. De este modo, la reiteración de movimientos o latiguillos no debe convertirse en una repetición idéntica, sino en una forma táctica de usufructuar cada ocasión para incluirlos en el diálogo con una situación de actuación siempre novedosa.

Es en este contexto que se vuelven efectivos los que Schechner (2000) denomina “accidentes preparados” (de los que da como ejemplo a Mickey Rooney “perdiendo” la peluca en todas las funciones, para dar la ilusión al público de que vio a su estrella desenmascarada). Lo mismo sucede con la ponderación de conductas “impropias” del actor: el ataque de risa, el olvido de un parlamento, el retraso en la salida a escena, que el Teatro popular no sólo no oculta, sino que explicita, haciendo partícipe al público de los “supuestos” errores. Esto se debe a que la reflexividad forma parte del efecto cómico del actor popular, quien pareciera expresar “debería hacerlo de esta manera, pero lo hago mal”.

Esta reflexividad, no obstante, se establece por la oposición a un referente compartido con el espectador: el actor del teatro culto. En primer lugar, en tanto el actor popular parece no cumplir responsablemente con su tarea, como sí lo hace aquél. En segundo lugar, porque no disimula los imprevistos, aspecto básico del desempeño actoral. El actor del teatro popular se presenta a sí mismo como insuficiente respecto de la forma correcta (la del actor del teatro culto), para que su error, falta de pericia o irresponsabilidad, se presente como cómica para un espectador que también conoce la norma y puede así disfrutar de la parodia. Sin embargo, el actor popular debe para ello, tener un perfecto dominio de su posicionamiento en la situación de actuación, para poder así establecer una relación creativa con el espectador y con los materiales con los que trabaja (siendo el principal, la Actuación culta como referencia parodiada).

Esto lleva a un estudioso del actor popular como Claudio Meldolesi (1987)

a afirmar que el mismo pone en evidencia el carácter reductivo de la norma. Otra característica señalada por este autor es el carácter “solitario” del actor popular, que no debe confundirse con el de “aislado”, dado que si bien hace siempre “de sí mismo”, este “sí mismo” posee una infinita posibilidad de creación. Esto le brinda al actor popular un alto grado de ductilidad, que le permite tener afinidad aun con los actores estilísticamente más diversos. Consideramos que esto se debe a su inmensa apertura al diálogo y a su posibilidad de reacción a todo lo que lo rodea en la situación de actuación.

En lo que respecta a otros materiales con los que dialoga, el actor popular aprende las convenciones probadas durante años, es decir, participa de una tradición o “escuela” (PELLETTIERI, 2001). Esto implica un vínculo con las Actuaciones del pasado, por lo que se establece una particular relación con la innovación, en tanto no se trata de la búsqueda de un procedimiento original, sino de la inclusión de lo conocido en un contexto siempre nuevo y cambiante. La Actuación popular se produce así “entre” los procedimientos, en el aquí y ahora que constituye el entramado entre tiempo y espacio, la principal fuente del hecho escénico popular.

### **LA REVALORIZACIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS DE LA ACTUACIÓN POPULAR**

Hemos mencionado que la marginación de la Actuación popular por parte del teatro culto durante los siglos XIX y XX permitió la delimitación de sus características específicas. Debemos agregar que esto posibilitó su posterior revalorización y rescate por parte de tendencias, mayormente experimentales, que recurrirán al teatro popular y a sus formas de Actuación para cuestionar la hegemonía de la transitividad en el teatro (cuya máxima expresión es el realismo).

Una de las primeras propuestas que rescatan las formas populares, es la de Vsévolod Meyerhold, quien retoma aspectos de la Commedia dell'arte, el *cabaret*, el circo y los espectáculos de feria, junto con el deporte y la danza, para la elaboración de su Biomecánica y de un teatro basado en el ritmo y la acción, superador del naturalismo de su compatriota Stanislavski. Meyerhold también retoma del teatro popular la relación del actor con su tradición, el vínculo paródico que éste establece con su personaje y el recurso a la improvisación como forma de llenar las zonas vacías de la propuesta del director con lo que consideraba la “actuación de hoy”, además de otros procedimientos que subrayan la reflexividad, como la comunicación con el público.

Tanto los procedimientos como las razones por las cuales Meyerhold rescata las formas populares, son reivindicados también por otros innovadores del teatro durante el siglo XX: tal es el caso de Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y algunas agrupaciones del denominado Nuevo Teatro norteamericano y europeo (DE MARINIS, 1987). De entre los mismos, y si bien el Living Theatre indagó en las formas populares, es el San Francisco Mime Troup, fundado por Ronnie Davis en la Costa Oeste norteamericana, el grupo que combina en su propuesta de un teatro político, procedimientos específicos de la Commedia dell'arte, el mimo, las marionetas, el *vaudeville* y el circo, con formas populares recientes, como el cine y el rock:

vale la pena subrayar el carácter sugestivo y bastante inédito de este proyecto en el panorama del nuevo teatro estadounidense: buscar en el teatro del pasado buscando indicaciones para romper con las convenciones anquilosadas del teatro presente y prefigurar de ese modo un teatro del futuro, realmente eficaz y a la altura de los tiempos (*Idem*, p. 159).

También en este caso, la elección parte no sólo de las características reflexivas del teatro popular, sino de la necesidad de aumentar la capacidad de diálogo del actor con el entorno como forma de expresión política (el San Francisco Mime Troup realizaba representaciones en espacios públicos, cuyo objeto era que el actor incorpore y se apropie de todo lo que sucedía durante las mismas).

Significativamente (y en oposición a lo sucedido en agrupaciones más volcadas a la experimentación con la agresión directa al público y con el *happening*), cuando el dilema entre especificidad artística y pasaje a la acción política directa se instala en el Nuevo Teatro, Davis publica su manifiesto “Guerrilla Theatre”, en defensa de un teatro que sea capaz de atraer al público con un lenguaje estético simple, ruidoso y algo chabacano, por lo que profundiza la opción por la Commedia dell'arte:

siempre deben preservarse la autonomía y especificidad lingüísticas del trabajo teatral, porque un teatro político de oposición puede ser eficaz políticamente en cuanto sea teatro, es decir, sólo en la medida en que su acción resulte eficaz, en primer lugar, desde el punto de vista teatral. Por lo tanto, aumentar la utilidad política inmediata de un teatro, no significa – según Davis – reducir sus coeficientes teatrales y espectaculares, sino todo lo contrario, preservarlos e incluso

aumentarlos si fuera posible (*Idem*, pp. 163-4).

Consideramos que el rescate de la Actuación popular por parte de propuestas experimentales, responde a sus características reflexivas y disruptivas de la trama.

Diversos autores han señalado el parentesco entre las formas populares y la vanguardia. Richard Schechner (2000) lo adjudica a que, tanto en las representaciones populares como en el teatro experimental, se manifiesta con mayor énfasis la cualidad del actor para conectar esferas de realidad, mientras que en el teatro dramático a veces se debe apelar para ello a otros lenguajes, como la escenografía. Esto se debe a que “el teatro moderno occidental es mimético. El teatro tradicional, y otra vez incluyo al de vanguardia en esta categoría, es *transformacional*, crea o encarna en un lugar de teatro lo que no puede ocurrir en ningún otro sitio” (SCHECHNER, 2000, p. 84).

Por su parte, Jean Fracoise Lyotard atribuye la relación entre las formas populares y las de vanguardia a la capacidad de producir “objetos monofásicos con regiones heterogéneas recorridas por intensidades aleatorias” (LYOTARD, 1981, p. 173), en lugar de un cuerpo social histórico:

El relato proustiano o gorgoliano deshace así el cuerpo bien formado de su lector, y lo engendra como celuloide incierto y arrugado en que las intensidades no están vinculadas a un orden, a una instancia que domina el relato y al lector que cargaría con la responsabilidad y podría pues dar cuenta de ello, sino en donde se ponen en relación una a una, en su singularidad de acontecimientos no unificables, con fragmentos a su vez inconmensurables en la supuesta unidad del cuerpo del lector (*Idem, ibidem*).

No obstante lo hasta aquí analizado, la utilización de procedimientos de la Actuación popular por parte del teatro experimental se realiza desde un ideal culto, es decir, desde el enfoque de un teatro minoritario (lo cual involucra la necesidad de una competencia de lectura) que busca modificar el orden de la representación. Este ideal, didáctico o revolucionario, no coincide con los parámetros de la cultura popular, tal como los hemos expuesto anteriormente. En este sentido, Michel De Certeau afirma que el rescate, que se realiza desde un “exotismo de lo interior” (1999, p. 49), niega el carácter popular de aquello que retoma:

La “cultura popular” supone una operación que no se

confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado [...] Los estudios consagrados desde entonces a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado del pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados” (*Idem*, p. 47)

Así, las formas del actor popular se desligan del contexto de la compañía y pasan a “enseñarse” en Escuelas de Actuación, o se incluyen en obras a las que el público popular no puede acceder. Por consiguiente, el carácter de estas apropiaciones es, muchas veces, meramente estético, dado que también forma parte del carácter popular de ese tipo de Actuación, la forma de adquirir y vivir el oficio, y el público al que se dirige.

## CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos analizado las características específicas de la Actuación en el seno del Teatro popular. Consideramos que la misma posee parámetros estéticos propios, que requieren de la instrumentación de criterios de valoración diversos a los utilizados para otras formas de Actuación presentes en la variante culta de teatro. La profundización de esta indagación, permitirá la definición de dichos criterios valorativos, indispensables para la generación de discursos críticos y académicos que tengan por objeto a estas manifestaciones artísticas populares, otrora desvalorizadas. No obstante, la permanencia, productividad y revalorización por parte de los propios teatristas de las formas populares de Actuación, es la más contundente demostración de sus valores estéticos, en los que la teoría y la crítica teatral aun deben ahondar.

## BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994.

BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986.

CASTRONUOVO, Estela. “Vsévolod Meyerhold: El teatro del actor”. En AAVV, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue, 2008.

CHARTIER, Roger. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF, Universidad

- Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997.
- \_\_\_\_\_. *El Nuevo Teatro. 1947-1970*, Barcelona, Paidós, 1987.
- EANDI, Victoria. “El actor medieval y renacentista”. En AAVV, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue, 2008.
- FRANCO, Jean. “La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Concepciones del personaje en la novela latinoamericana”. En *Punto de vista*. Año I, Nro. 1. Buenos Aires, marzo, 1978.
- GOLLUSCIO, Eva. “La gruta del grotesco”. En *Revista Teatro XXI*. Año IX, Nro. 17. Buenos Aires, UBA, 2003.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- LYOTARD, Françoise. *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- MANSILLA, Camila. “El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje”. En AAVV, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue, 2008.
- MAURO, Karina. *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- MELDOLESI, Claudio. *Fra Totó e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*. Roma, Bulzoni Editore, 1987.
- PELLETTIERI, Osvaldo. “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”. En *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires, Galerna, 2001.
- SARLO, Beatriz. “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”. En *Punto de vista*. Año VII, Nro. 20. Buenos Aires, mayo 1984.
- SCHECHNER, Richard. *Performance*. Buenos Aires, UBA, 2000.
- SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880 – 1950)*. Barcelona, Destino, 1994.

**RESUMO** Propomos analisar as características específicas da atuação no teatro popular. Nós centraremos nossa investigação em três aspectos: nós estabeleceremos a noção “do teatro popular” na qual nos baseamos, redigiremos a sua evolução histórica e as formas desenvolvidas a partir disso, e analisaremos a reavaliação dos procedimentos da atuação popular a partir das propostas contemporâneas.

**PALAVRAS-CHAVE** atuação; teatro popular; reavaliação.

**ABSTRACT** We intend to analyze the specific characteristics of the performances at the popular theatre. We focus our research in three aspects: we will establish the notion of “popular theater” in which we draw, draw their historical evolution and forms of action

developed in the same, and analyze forms revaluation of the procedures of the popular Act on contemporary proposals.

**KEYWORDS** performance; popular theatre; revaluation.

# *lívica* OLIVEIRA

*Universidade do Estado de Santa Catarina > UDESC*

{“PORQUE HÁ SEMPRE  
UM POUCO DE ARTE  
NA REVISTA” —  
E DE HISTÓRIA,  
E DE POLÍTICA...}

Mestre em Teatro e Doutoranda  
no Programa de Pós Graduação em  
Teatro do Estado de Santa Catarina.

*E-mail: [lisudare@gmail.com](mailto:lisudare@gmail.com)*

## {“PORQUE HÁ SEMPRE UM POUCO DE ARTE NA REVISTA”<sup>1</sup> — E DE HISTÓRIA, E DE POLÍTICA...}

O teatro de revista, até há pouco tempo o primo pobre do teatro brasileiro, está atualmente sob as luzes da ribalta acadêmica, que tem buscado recuperar em suas passagens a história de nossos palcos e da nossa música popular. Visto sob a ótica da folia, do carnaval, da comicidade, é tarefa árdua apontar em nossos costumes o que não foi celebrado nos palcos revisteiros. E se, no entanto, é fácil associá-lo a aspectos tão presentes no imaginário nacional, também é costumeiro rebaixá-lo à categoria de teatro frívolo, “teatro para rir”, teatro comercial e um teatro que não era “de arte”.

Somente a partir da década de 1980 é que a academia voltou seus estudos para o tema, pondo fim a imagem empobrecida da ao teatro de revista a crítica intelectual e os historiadores do teatro brasileiro.

Esse teatro polissêmico pode ser compreendido a partir de diferentes pontos de vista. Nos seus aspectos estéticos e cênicos esse gênero de teatro musical pode ser percebido pela sua própria especificidade na construção do texto e do espetáculo. E nos aspectos políticos/nacionais, pode “ser tomado, também, como o gênero que melhor exprimiu a ideia que o Brasil tinha de si nas primeiras décadas do século XX”. (VENEZIANO, 2012, pp. 454-5).

Com este artigo eu me engajo aos acadêmicos que direcionam seus olhares pesquisadores para esse gênero teatral e, dessa forma, buscam dar a ele o espaço que merece dentre os novos estudos da história de nosso teatro.

Neste trabalho faço uma análise de *Rumo ao Catete* de Luiz Iglesias e Freire Júnior (1937), levando em consideração sua temática e seus personagens, a questão do nacional, os aspectos políticos e os mecanismos do riso presentes nessa dramaturgia revisteira. Com isso objetivo compreender de que forma os elementos cômicos

1 A frase inicial que compõe este título foi retirada de uma valsa contida na Revista de Ano Gavroche (AZEVEDO, 1985, p. 562).

2 Mestre em Teatro e Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Teatro do Estado de Santa Catarina.  
E-mail: lisudare@gmail.com

característicos da escrita revisteira, como o uso da sátira, da paródia e da ironia eram empregados para retratar a atualidade sócio-política da época. O diálogo entre o contexto e a cena tem como elemento de ligação a problemática da brasilidade/nacionalismo trazida pelo Teatro de Revista, bem como sua distorção/afirmações em relação à brasilidade construída pelo Estado Novo.

Na análise desse texto intento levantar as relações estabelecidas entre a cena e a situação política do país. Assim, o olhar para esse texto procurou compreender o diálogo que se estabeleceu entre contexto/cena-cena/contexto, e, em especial, a escolha dos revisteiros de colocar no palco o tipo “malandro” associado a Getúlio Vargas, e as abordagens do governo Vargas e seus feitos. Compreendo que esse texto é um produto de seu tempo, afetado pelas conjunturas sociais, políticas e culturais que cercavam seus autores. Tânia Brandão (1988, p. 09) aponta que o “teatro de revista deve incidir sobre o que se pensa naquele exato momento da história. Ou como se pensa: o teatro de revista é um teatro de cumplicidade perversa, é teatro de perversão”.

*Rumo ao Catete* é uma revista em dois atos, que estreou em 09 de Julho de 1937, batendo recorde de audiência e de permanência em cartaz, tendo ficado, segundo Salvyano Paiva (1991, p. 429), quase quatro meses em cartaz com aproximadamente 300 apresentações. O elenco era formado por Aracy Cortes, Oscarito, Eva Todor, Pedro Dias, Manoel Vieira, Waldomiro Lobo, Ítala Ferreira, Armando Nascimento, João Martins, Lily Brenner, Henrique Chaves, entre outros.

O conjunto de quadros desta revista conta o percurso de Getúlio Vargas rumo ao Catete, ou seja, à Presidência da República, com todos os conflitos e conchavos políticos inerentes a esse processo na política brasileira. A intenção de não abandonar a Presidência já aparece no Prólogo, quando Getúlio Vargas aparece como o motorneiro de um bonde que nunca alcança seu destino. Os candidatos Armando Sales, José Américo e Plínio Salgado disputam o coração da Presidência, mas esses candidatos não demonstram o mesmo grau de inteligência que Vargas. Em *Rumo ao Catete*, Getúlio Vargas é retratado de forma bem humorada, como um malandro carismático que planeja suas ações antecipadamente, de forma que acaba surpreendendo seus aliados e inimigos políticos.

*Rumo ao Catete* está estruturado em dois (2) monólogos, um (1) prólogo político, (5) cinco quadros de cortina, (7) sete quadros musicais, (2) dois quadros cômicos, (4) quatro quadros políticos, (1) um quadro de rua e as (2)

duas apoteoses. Convém ressaltar que não está claro o tipo de cópia que está sendo analisada, apenas que não se trata de uma cópia da censura, pois não há carimbos ou assinaturas do censor.

O título desta revista é uma referência ao seu prólogo, no qual um bonde está no ponto, esperando para sair, o destino: Catete. O motorneiro (como são chamados os condutores de bondes elétricos) deste bonde é Getúlio Vargas, que não tem pressa de sair com o bonde. Quando a passageira Opinião Pública insiste para que o bonde saia logo, Vargas diz que o bonde só sai com a lotação completa. A lotação se dará com a presença de nomes que fazem parte do quadro político da época: José Roberto de Macedo Soares, precedido por Armando Sales Oliveira, José Américo, Benedito Valadares.<sup>3</sup> Com a lotação completa, Getúlio Vargas, então, vende o bonde ao mineiro Valadares e desce. Flores da Cunha questiona: “Como é lá isso? Você não vai?”, Vargas responde: “Eu fico” (FREIRE JÚNIOR e IGLESIAS, 1937, p. 9).

As cenas são passadas em espaços variados. O prólogo, por exemplo, acontece em um bonde que nunca parte para seu destino final. Um quadro cômico intitulado *Colombo X Getúlio* se passa no Largo da Glória, espécie de praça, ou seja, um espaço público. O quadro musical *Nada além* se passa em uma casa de moda. No quadro *Entre les deux mon coeur balance* o conflito toma espaço na sala da Presidência. Em *Cinema Brasil* os acontecimentos são retratados em um cinema. E *Tratados...mas, maltrados* ocorre em um grande salão para discussão de política internacional. *O desastre do bonde* tem por cenário um bonde avariado na rua. Em *A família Verde* estamos em uma sala de jantar de uma família integralista. Ou seja, os diferentes espaços cênicos reconstroem uma panorâmica de espaços públicos/privados da cidade do Rio de Janeiro, então, a capital federal do Brasil.

3 Alguns desses nomes eram candidatos à presidência da República, outros eram figuras políticas importantes na engrenagem partidária da época.

## AS ALEGORIAS E CARICATURAS QUE DÃO A COR DE ESPETÁCULO REVISTEIRO

*Rumo ao Catete* tem uma temática política muito forte. Seja através da paródia, da sátira ou da ironia, seu objetivo é tratar a questão das eleições que estão por vir e as dúvidas que pairavam pelo país. Portanto, esta Revista traz em seus quadros, mesmo nos que não foram caracterizados como políticos, algum aspecto que faça referência ao momento político que está sendo vivido. E atinge este objetivo fazendo muito uso de alegorias e caricaturas vivas. Para Neyde Veneziano (1991, p. 138), ao lançar mão do uso de alegorias “as abstrações ou coisas inanimadas são representadas através de personagens que se expressam numa linguagem figurada”. Já a caricatura consiste, segundo a autora, “em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade” (1991, p. 136).

A primeira alegoria a aparecer em *Rumo ao Catete* é a Opinião Pública, senhora que protesta, porém influenciável. No quadro *Entre le deux mon coeur balance* a alegoria é a Presidência, moça disputada por José Américo e Armando Sales, sendo que estes fazem qualquer coisa para conquistar seu coração, mas indecisa ela não sabe quem escolher. Na apoteose do primeiro ato a alegoria é a Pátria, mãe que nada mais quer do que a união de todos os seus filhos em um amor pátrio.

No segundo ato, no quadro *Tratado...mas, maltratados*, a alegoria é a Espanha. Em uma reunião de política internacional, a Espanha, uma mulher sofrida, mas trajada a caráter, espera obter ajuda de Hitler, Mussolini, Baldwin, Stalin e Blum. Mas sai da reunião mais arrasada do que chegou, roubaram-lhe várias peças de seu traje.

A Política é uma alegoria presente na cortina *Encontro Inoportuno*. Em conversa com o motorneiro (caricatura de Getúlio Vargas), a Política passa a entender o cenário que se forma para a eleição que se aproxima e conclui: “Eu... embarcar no seu bonde/ Lá na linha do Catete... uma ova” (FREIRE JÚNIOR e IGLESIAS, 1937, p. 29).

O prólogo desta revista é formado por caricaturas de políticos que estão envolvidos, cada qual a sua maneira, com a corrida presidencial. O primeiro caricaturizado é José Antônio Flores da Cunha, condutor do bonde que levará todos ao Catete, seguido por Getúlio Vargas, motorneiro que atrasa a saída do veículo. No quadro *Colombo x Getúlio* vê-se a caricatura do presidente em uma longa discussão com a caricatura do navegador genovês que reclama por não ter uma estátua dele no Rio de Janeiro. Em *Entre le deux mon coeur balance* tem-se uma

disputa entre as caricaturas de José Américo e Armando Sales pela Presidência, representada por uma alegoria.

O quadro *Tratados... mas maltratados* tem caricaturas de Adolf Hitler, Benito Mussolini, Joseph Stalin, Léon Blum e Stanley Baldwin.<sup>4</sup> No quadro *O Desastre do Bonde* aparece novamente a caricatura de Benedito Valadares.

As apoteoses de *Rumo ao Catete* possuem caráter bastante nacionalista. A do primeiro ato é um clamor para que se dê um fim às lutas armadas que sempre ameaçam o país em tempos de eleição; é também uma ode ao voto e respeito ao que ele representa. E ainda uma exaltação pela conformação da nação sob um poder central. Uma criança, Isa, faz a fala inicial da apoteose, destaco aqui a parte referente à questão do voto: “[...] Armas! Que armas? Só uma arma é digna de um povo civilizado como nós... A arma do voto”. (FREIRE JÚNIOR e IGLESIAS, 1937, p. 22). Mas, a concordância com a existência de um Estado forte, e que mantém a união pela submissão dos estados federados, eliminando dessa forma os poderes estaduais ante um poder central, se explicita na continuidade feérica dessa apoteose. A seguir a Menina Isa chama os vinte estados, que compunham, então, a nação, para se apresentarem portando suas bandeiras, que são carregadas para a cena por 20 *girls*. Após essa entrada ufanista, a Menina Isa chama a alegoria Pátria para conduzir o restante da apoteose. A próxima ação é uma exaltação feérica e ufanista da completude da nação brasileira.

|| 4 *Líderes em 1937, respectivamente, da Alemanha, Itália, Rússia, França e Inglaterra.*

Pátria: Estados! Todos vós possuís como bem vejo  
 Uma rica bandeira...  
 É, porém, meu desejo,  
 para bem completar minha felicidade,  
 para manter sem fim a nossa integridade,  
 que as bandeiras aqui dos Estados abdiquem  
 e,  
 enlaçadas, então, as vinte se unifiquem,  
 fundidas ao calor aceso neste átrio sob a  
 caldeira enorme e rubro do amor pátrio.  
 (FREIRE JÚNIOR e IGLESIAS, 1937, p. 23).

Após essa convocação de exaltação ao bem maior que é a nação, a cena se complementa com lances feéricos e mágicos para encantar e emocionar os espectadores, a música passa a ser um auxiliar importante na condução onírica da plateia. A seguir descrição e algumas falas da parte final dessa apoteose:

(Clarins, surge um caldeirão entre o primeiro e o segundo lance das escadarias. Música forte. Os Estados vão desfilando ante o caldeirão e deixando cair no seu bojo a respectiva bandeira).

[...]

Pátria: Das bandeiras que, ali, o fogo unificou,  
vede que maravilha a Pátria vos prendou  
Sobe aos ares o verde.

(Sobe da caldeira o fundo verde).

[...]

Pátria: Sobe o nosso losango! O amarelo ouro.

(Sobe o amarelo).

[...]

Pátria: Sobe o globo estrelado e azul do nosso céu!

(Sobe o globo)

[...]

Pátria: E, finalmente, sobe a legenda famosa, [...]

Ei-la: “Ordem e Progresso”.

(Sobe legenda).

Pátria: [...] Bandeiras mais não há

Senão uma só!... a única bandeira!

Aquela que ali está.

(Aponta para o pavilhão. Clarins. Continência. Forte na orquestra o Hino à Bandeira). (*Idem*, p. 23).

A revista *Rumo ao Catete* estava, portanto, em concordância com a percepção, que dominava uma boa parte da intelectualidade brasileira, que era a compreensão da necessidade de um Estado forte para fazer o Brasil sair de seu “atraso” atávico. Essa seria a nova ordem republicana e um novo Brasil, um país moderno e capaz de sair das oligarquias estaduais para um Estado unificado, forte e autoritário. Este era um dos paradigmas colocados ao Brasil moderno, o qual Vargas representaria através do Estado Novo. Como salienta Bóris Fausto, havia a compreensão por boa parte da sociedade brasileira, que:

[...] em um país desarticulado como o Brasil, cabia ao Estado organizar a nação para promover dentro da ordem o desenvolvimento econômico e o bem estar

geral. O Estado autoritário poria fim aos conflitos de classe, às lutas partidárias, aos excessos da liberdade de expressão que só serviam para enfraquecer o país. (FAUSTO, 1999, p. 357).

E são exatamente essas questões que a primeira apoteose de *Rumo ao Catete* está se referindo. Buscava-se uma mudança no papel do Estado. O tom ufanista, portanto, se fazia necessário para estimular e criar um sentimento de brasilidade em consonância com as proposições do governo Vargas. Ou seja, uma modernidade controlada e vigiada pelo Estado.

A segunda apoteose infelizmente não possui a riqueza de didascália que se encontra na primeira, ela se caracteriza como a típica escrita revisteira, na qual aparece apenas o título: “Espanha”. Como a Espanha estava em plena Guerra Civil, que teve início em julho de 1936, certamente essa apoteose exaltava uma possível conciliação. Mas, isso é apenas conjectura. No texto revisteiro inúmeras vezes nos deparamos com essa incompletude. Convém destacar, como diz Collaço, que a escrita revisteira é uma “obra em processo [...] caracteriza-se, portanto, como uma obra aberta”. (2009, p. 183). Esse texto se complementava com o trabalho cênico dos atores e atrizes.

Havia, portanto, uma coautoria entre escritores e atores. E diria mesmo, que um terceiro elemento desta escrita era ainda mais vital, ou seja, o espectador. A ele cabia à palavra final sobre o que desta escrita deveria permanecer e o que deveria ser reescrita a partir de sua reação ante o espetáculo. (COLLAÇO, 2011, p. 231).

Deve-se ter em conta ao ler o texto revisteiro que esta é uma obra que não foi escrita para ser lida enquanto literatura separada da encenação. É uma obra que se concretiza a partir das relações palco/plateia. Portanto, os vazios que aparecem na sua escritura talvez possam, minimamente, ser preenchidos nos dias atuais através das leituras dos programas e dos materiais críticos sobre os espetáculos, quando esse material for passível de ser encontrado.

## **A TEMÁTICA DAS RUAS E DOS BASTIDORES NOS PALCOS REVISTEIROS**

A dramaturgia revisteira tem nos acontecimentos de seu presente a força temática para compor seus inúmeros quadros cômicos, dramáticos, musicais ou feéricos. É uma dramaturgia que se pauta pelos aspectos de sua atualidade, de sua

contemporaneidade, e por isso esteve sempre muito imbricada com as questões candentes do país. A temática política se fazia presente na própria estrutura dessa escrita, tanto que, como aponta Veneziano (1991, p. 166) “toda revista deveria apresentar, pelo menos, um forte quadro político”. Essa temática, em função da censura, especialmente nos períodos mais repressores, tendia ao abrandamento e mesmo à domesticação. E seu espaço vital passava a ser ocupado por quadros musicais e feéricos. Mas, mesmo com toda censura, os autores revisteiros encontraram brechas para passar um olhar crítico-cômico sobre sua atualidade política. E *Rumo ao Catete* não só encontrou uma brecha como conseguiu antever a situação política que viria a se instalar no país.

No ano de 1937 a questão da sucessão presidencial, assim como em 1930, esquentava o cenário político nacional. Ao longo daquele ano, três nomes lançaram candidatura: Plínio Salgado, a cabeça dos Integralistas; Armando Sales Oliveira, governador de São Paulo; e José Américo de Almeida, representante dos tenentistas e das forças do Norte/Nordeste. Sales Oliveira contava com o apoio de Flores da Cunha, governador do Rio Grande do Sul, e com o apoio de várias forças estaduais oposicionistas. José Américo, além de trazer consigo o suporte dos tenentistas, trazia também o apoio de todos os partidos situacionistas.

Os candidatos são, juntamente com Getúlio Vargas, personagens da Revista *Rumo ao Catete*. Na música de abertura os autores fazem a apresentação dos aspirantes:

Seu Zé Américo andava  
Arrastando a sua asinha.  
Asinha? Não. Enganei-me  
Arrastava a perninha.  
E como a candidatura  
Era, mesmo, brasileira  
Trazia como estandarte  
Um litro de bagaceira!

Vinha outro discursando  
Distribuindo alguns vales  
P’ra garantir a cadeira!  
E o seu andar vinha armando  
Qual São Francisco de Salles  
Com raminhos de Oliveira

Mas, entre os dois, saltitante,  
De bigodinho à Carlito,

Vinha outro, muito aflito,  
Cavando seu bom bocado.  
Tinha um milhão de camisas  
- Eu não garanto a vocês...  
Saltava três anauês  
e...punha tudo Salgado (FREIRE JUNIOR e  
IGLEZIAS, 1937, p. 2).

A passagem acima, alusão aos candidatos, mostra que os autores não se privaram de descrever e ironizar os candidatos, através da caricatura viva. A cena que segue trata da corrida eleitoral, ou melhor, trata da maneira como Getúlio Vargas manobrou a situação política para estender seu tempo no poder. Na cena está um bonde que supostamente está prestes a partir para o Catete, partida que vai sendo postergada. Em cena estão a Opinião Pública e alguns populares que reclamam da demora do bonde para partir. Clara alusão ao fato de Getúlio Vargas ter postergado sua estadia no poder alegando que chamaria eleições.

Coro de Populares:  
Está na hora, está na hora, ó motorneiro  
Está na hora da saída  
Não há perigo de um passageiro  
Passeando na avenida  
Tóca, toca este bondeco  
Corra mais que um foguete  
Vamos pintar o caneco  
Lá na zona do Catete. (*Idem*, p.4).

Tanto o governo provisório da Revolução de 1930, quanto o “constitucional” de Vargas foram marcados por conflitos, insurreições e greves de populares. Ter nesta primeira cena um coro de populares falando que já é hora, que já “é hora da saída”, pode ser representativo de uma vontade dos autores em mostrar essa demanda por uma eleição. O condutor do bonde é Flores da Cunha e o motorneiro, o verdadeiro responsável pelo atraso da saída do bonde, é Getúlio Vargas. O motorneiro só sairá com o bonde quando este estiver com a lotação completa.

Diversas personalidades políticas, bem como partidos estaduais começam a chegar para tomar o bonde. Então começam a chegar os candidatos à presidência da República e todos os seus apoiadores, porém, para que o bonde saia é preciso esperar que todos tomem as suas posições. Sentindo que o objetivo

do bonde não é sair, Macedo Soares exclama à parte: “Eu tenho a desconfiança que vai haver um desastre com esse bonde. Esse bonde não chega no Catete”. (*Idem*, p. 8).

A apoteose do primeiro ato é uma ode ao voto e pode ser entendida como um pedido de basta aos golpes armados. Dois homens discutem sobre quem tem o melhor candidato à presidência; não chegando a um consenso, sacam armas para resolver a contenda. Então uma criança aparece e pede-lhes que abaixe as armas, quando perguntada sobre quem era, ela lhes diz ser a criança brasileira. A passagem pode ser vista também como um pedido para que se respeitasse o resultado da eleição que estava por vir, para que o candidato legitimamente eleito fosse empossado e não um governo advindo de um golpe.

Iza: Cale-se. Parece que você esqueceu da luta e dos ódios que as lutas armadas têm espalhado pelo Brasil. Olhem pra mim! Quantas crianças, como eu, andam por este país imenso, sem pais, que tombaram em lutas inglórias e fratricidas! Armas! Que armas! Só uma arma é digna de um povo civilizado como nós... A arma do voto! A ele, brasileiros, ao voto, para vencer nas vossas aspirações! (FREIRE JUNIOR e IGLEZIAS, 1937, p. 22).

Esta e diversas outras passagens de cunho político e social recheiam *Rumo ao Catete*. A fórmula “crítica através do riso” deu tão certo que segundo Salvyano Paiva (1991, p. 420), a revista “bateu um recorde de permanência em cartaz, quase quatro meses, aproximadamente 300 representações”. A revista ficou em cartaz até o dia 22 de outubro, ou seja, pouquíssimos dias antes de ser decretado o Estado Novo, a 10 de novembro de 1937. O texto revisteiro *Rumo ao Catete* transladava para a cena as angústias, desejos e medos que fomentavam as conversas das esquinas, dos botequins e das redações dos jornais:

Política: Quer dizer que você agora é... efetivo da linha do Catete?

Motorneiro: (rindo-se) Efetivo e vitalício!

Em 30 entrei motorneiro

Do bonde da Presidência.

Passei a ser Excelência

Pra todo o Brasil inteiro,

Guarde bem o meu lembrete.

Daqui sairei pra cova!

Por que, perder meu bonde,  
Lá da linha do Catete... uma ova!  
[...]  
Vai haver nova eleição,  
Falamos no Armando, no Zé,  
No Plínio Salgado até.  
Reina grande confusão!  
Todos já soltam foguetes.  
O prestígio pondo em prova...  
Mas eu perder meu bonde,  
Lá da linha do Catete...uma ova! (FREIRE  
JUNIOR e IGLEZIAS, *op. cit.*, p. 29).

Lá estava o teatro de revista não só debatendo os acontecimentos, mas servindo como mediador das transformações. Transformações estas que ameaçavam acontecer o tempo todo, em uma época em que o caldeirão das ideologias borbulhava e espirrava para todos os cantos. Vários países estavam implementando “Estados Novos”, como a Espanha de Franco e Portugal de Salazar. De acordo com Maria Celina D’Araújo, o novo no Brasil representava “o ideal político de encontrar uma “via” que se afastasse tanto do capitalismo liberal quando do comunismo” (D’ARAÚJO, 2000, p. 8).

## OS MECANISMOS DO RISO REVISTEIRO

A utilização da caricatura viva e da alegoria são dois mecanismos do riso muito utilizados nesta revista e que possuem forte apelo popular e político. Como são duas ferramentas a serviço da sátira, da paródia e da ironia, não há como começar a descrevê-las sem antes elucidar estes conceitos. A sátira é um elemento forte na formação da comédia. Segundo Andrew Stott, a sátira é

a forma de comédia mais diretamente política e a que sofreu a maioria das censuras e intervenções governamentais. A sátira tem o intuito de denunciar disparates e vícios, e clama por uma reforma ética e política através da sujeição das ideias a uma análise humorística<sup>5</sup> (SCOTT, 2005, p. 103).

5 “[...] it is the most directly political of comic forms and the one that has caused the majority of censorious government interventions. Satire aims to denounce folly and vice and urge ethical and political reform through the subjection of ideas to humorous analysis” (SCOTT, 2005, p. 103. Tradução da autora).

Já Dustin Griffin sustenta que a força subversiva da sátira é na realidade contida, o que não significa que ela não tenha poder político. O que ocorre é que os efeitos da sátira raramente podem ser medidos em termos de mudanças políticas ou mudanças no comportamento pessoal. A subversão existe quando a sátira atua de forma furtiva, fazendo provocações, tirando-nos do lugar comum de conforto, desafiando ideias e convicções, “questionando e levantando dúvidas, mas não dando respostas, desta forma a sátira tem finalmente consequências políticas”<sup>6</sup> (GRIFFIN, 1994, p. 160). Um exemplo deste tipo de provocação está na caricatura do Presidente da República no comando de um bonde, o qual ele atrasa a partida deliberadamente, como ocorre no quadro de abertura de *Rumo ao Catete*.

A paródia, por sua vez, segundo Simon Dentith (2002, p. 6) é “uma das muitas formas de alusão intertextual da qual os textos são produzidos”<sup>7</sup>. A paródia seria então uma forma textual que faz alusão a outros textos já produzidos. No caso de sua utilização pelas formas de Teatro Musical aqui discutida, a paródia aparece enquanto um recurso para a alusão cômica a eventos, situações e pessoas de sua atualidade, podendo ser aplicada na forma de imitações, pastiche, caricaturização etc.

[...] a paródia na escrita, como a paródia na fala, é parte de um processo cotidiano através do qual um enunciado faz alusão ou se distancia de outro; e há um número de formas adjacentes que fazem o mesmo, enquanto há igualmente várias outras formas que fazem alusões à questões avaliativas com objetivos contrários. Tudo isso é parte de uma constituição intertextual e uma competição da escrita<sup>8</sup> (DENTITH, *op. cit.*, p. 6).

A caricaturização pauta-se em reproduzir no palco os trejeitos no falar, caminhar, portar-se e trajar-se do caricaturado. O objetivo é que a cópia seja facilmente reconhecida pelo público. A alegoria por sua vez transforma o homem em um objeto, um ideal, um órgão

6 “[...] by asking questions and raising doubts but not providing answers, satire ultimately has political consequences.” (GRIFFIN, 1994, p. 160. tradução da autora).

7 “[...] is one of the many forms of intertextual allusion out of which texts are produced.” (DENTITH, 2002, p. 6. Tradução da autora).

8 “[...] parody in writing, like parody in speech, is part of the everyday processes by which one utterance alludes to or takes its distance from another; and that there are a number of adjacent forms which do the same, while there are equally many other forms which make allusions for quite opposite evaluative purposes. All this is part of the intertextual constitution and competition of writing.” (DENTITH, *op. cit.*, p. 6. Tradução da autora).

público. É a maneira que os autores revisteiros encontraram para dar voz ao inanimado, e criar uma dupla crítica. Propp (1992, p. 75) afirma que “A representação do ser humano através de uma coisa nem sempre é cômica, como afirma Bergson, mas somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu”. É o que acontece com a representação da Opinião Pública; no prólogo de *Rumo ao Catete* ela aparece como uma mulher que reclama muito e que pouco faz.

O teatro de revista, assim como o campo do humorismo em geral, pode ser visto então, como um campo de estudo sobre as narrativas da nacionalidade. Este objeto não se faz importante apenas para o estudo da nacionalidade, mas também como fonte alternativa para o estudo da história do Brasil. Há na historiografia atual um movimento que chama atenção para a *História Cultural do Humor* e que certamente não pode ser ignorado. Jacques Le Goff conclama que:

O riso é um fenômeno cultural. Dependendo da sociedade e do período, atitudes em relação ao riso, a maneira em que ele é praticado, seus objetos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. Necessita de pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que causa o riso, uma que ri e a outra de quem se ri, e geralmente também a pessoa ou pessoas com quem se ri junto. É uma prática social com seus próprios códigos, rituais, atores e teatro. [...] Como fenômeno cultural e social, o riso deve ter uma história<sup>9</sup>. (LE GOFF, 1997, p. 40).

O teatro de revista tinha seu foco na comédia. Tinha seus códigos, seus tipos. Mas também tinha política. Desde o começo da instauração do gênero no Brasil, houve críticas por parte de intelectuais que consideravam a Revista frívola, quiçá alienada, por conta de seu conteúdo cômico e popular. Arthur Azevedo respondeu a uma delas à altura com uma valsa em sua revista *Gravoche*:

9 “[...] laughter is a cultural phenomenon. Depending on the society and period, attitudes to laughter, the ways in which it is practised, its object and its forms are not constant, but changing. Laughter is a social phenomenon. It requires at least two or three persons, real or imagined: one who causes laughter, one who laughs and one who is being laughed at, quite often also the person or persons one is laughing with. It is a social practice with its own codes, rituals, actors and theatre. [...] As a cultural and social phenomenon, laughter must have a history.” (LE GOFF, 1997, p. 40. Tradução da autora).

Quem diz que as artes profano, diz asneira. Aqui, como em toda parte, sou benquista. Porque há sempre um pouco de arte na revista. Sem que a sociedade ofenda, sou risonha. E não devo dessa prenda ter vergonha. Nesses tempos tão bicudos, me parece que quem cura os carrancudos, bem merece. (AZEVEDO, 1985, p. 562)

Ser um gênero de teatro popular não é ofensa artística como por muito tempo sugeriram intelectuais e críticos de teatro. O teatro de revista era sim um teatro de entretenimento, era arte popular e estava suscetível a mudanças no mercado. Mas isto não lhe tirava o espaço para experimentações estéticas, a sua própria longevidade demonstra que o gênero não podia estagnar-se. O palco revisteiro foi terreno fértil para a criatividade não só de autores, mas de compositores, cenógrafos, figurinistas, atores e atrizes. E por décadas a Revista conseguiu sustentar-se com sua bilheteria, sem precisar de subvenção estatal, demonstrando seu alcance popular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Arthur. "Gavroche". In: *Teatro de Artur Azevedo*. v. 4. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
- BRANDÃO, Tânia. "É da pontinha". In: RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra*. Rio de Janeiro, INACEN, 1988.
- COLLAÇO, Vera. "A escritura revisteira como roteiro de sua performance". In: MOSTAÇO, Edélcio et al. *Sobre Performatividade*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Estilhaços de teatralidade na escrita textual da Revista". In: MENDES, Cleise Furtado (Org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador, EDUFBA, 2011.
- D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.
- DENTITH, Simon. *Parody*. New York, Taylor & Francis e-Library, 2002.
- FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 1999.
- FREIRE JUNIOR e IGLESIAS, Luís. *Rumo ao Catete*. s.l., 1937.
- GRIFFIN, Dustin. *Satire: a critical reintroduction*. Lexington, The University press of Kentucky, 1994.
- LE GOFF, Jacques. "Laughter in the middle ages". In: BREMMER, Jan; ROONDENBURG, Herman (org.). *A cultural history of humour*. Cambridge,

Polity Press, 1997.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

PEREIRA, Victor Adler. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Rio de Janeiro, Editora Ática, 1992.

STOTT, Andrew. *Comedy*. Nova York, Routledge, 2005.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_. "O teatro de revista". In: FARIA, João Roberto (direção). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol. I. São Paulo, Perspectiva; SESC/SP, 2012, pp. 436-455.

**ABSTRACT** The *revue theater* took over the stages in Rio de Janeiro and reigned sovereignly as the most popular of the theatre forms for almost a century. As so, it faced social and political changes, always using laughter as a mediator. This lines shed light on the text *Rumo ao Catete*, written in 1937 by Freire Júnior e Luís Iglezias, in order to discuss some aspects of the coup d' état led on by Getúlio Vargas.

**KEYWORDS** revue theater; *Coup d' état*; *Rumo ao Catete*.

# Luciano OLIVEIRA

*Universidade do Estado de Santa Catarina > UDESC*

{UM BAÚ DE FUNDO  
FUNDO:  
E ESSE BAÚ NUNCA  
ACABA?}

Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre em Teatro pela UDESC; Especialista em História da Arte e da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Bacharel em Artes Cênicas – habilitação em Direção Teatral – pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

*E-mail: [ucianodiretor@gmail.com](mailto:ucianodiretor@gmail.com).*

## {UM BAÚ DE FUNDO FUNDO: E ESSE BAÚ NUNCA ACABA?}

Um palhaço chamado Libório chega para fazer uma apresentação em Pedra Furada, uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. No entanto, ele é proibido pelo Delegado Godofredo de se apresentar, pois, nesta cidadezinha, não se podia cantar, não se podia ler poesia, não se podia fazer coisa nenhuma. Além de delegar, Godofredo também acumulava os principais cargos públicos da cidade, criando uma ditadura que impedia a liberdade de expressão e coibia o direito de ir e vir da população. Aonde se ia, o Guarda, braço direito de Godofredo, estava a postos para fazer cumprir o regulamento. Todos os lugares eram vigiados, dia e noite. Mas, no fundo de um baú de fundo fundo, uma espécie de caixa de surpresas e de magia, trazida pelo palhaço Libório, encontravam-se as ideias e manifestações artístico-culturais que, enfim, abririam a cabeça do ditador “pedrafuradense”. Esta é a história que nos conta Álvaro Apocalypse (1937-2003) e Madu (Maria do Carmo Vivacqua Martins), do *Giramundo Teatro de Bonecos*, de Belo Horizonte, com a peça *Um baú de fundo fundo* (1975).

Quando Madu, Álvaro e Tereza Apocalypse (1936-2003) voltaram da França – onde apresentaram *As aventuras do reino negro* no *I festival mondial des théâtres de marionnettes* de Charleville-Mézières (1972) –, resolveram mergulhar pela primeira vez na temática das culturas mineiras. Assim, montaram o espetáculo *Saci-Pererê*, em 1973. Todavia, foi em 1974 e 1975, durante a montagem de *Um baú de fundo fundo* (ou *Baú*, como é carinhosamente chamado), que eles realmente aprofundaram a temática.

O *Baú* foi a quarta montagem do *Giramundo*, estreando no dia 05 de junho de 1975, no Teatro Marília de Belo Horizonte. Como novidade, primeiramente, um horário de estreia incomum para apresentações de teatro de bonecos, pelo menos naquela época: às 21 horas. Isso denotou, antes mesmo do *El retablo de Maese Pedro*

<sup>1</sup> *Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre em Teatro pela UDESC; Especialista em História da Arte e da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Bacharel em Artes Cênicas – habilitação em Direção Teatral – pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).*

*E-mail: lucianodiretor@gmail.com.*

(1976), o interesse do grupo em montar espetáculos teatrais também para o público adulto.

Para Álvaro Apocalypse, autor do texto junto com Madu, e diretor da montagem,

O Baú foi um acontecimento na história do Giramundo. (...) No *Baú de fundo fundo*, aproveitamos principalmente as canções do grupo de serestas João Chaves, de Montes Claros, e um texto retirado dos livros do escritor Saulo Martins. Tem uma velhinha muito interessante, avançadíssima, que discutia muito. De repente ela parava a peça, e falava assim: ‘Receita! Pegue meio quilo de farinha... bata bem...’ e dava a receita de um bolo sem quê nem pra quê. (...)” (APOCALYPSE, A<sup>2</sup>. Depoimento sobre o espetáculo)<sup>3</sup>

2 Utilizo a referência APOCALYPSE, A. (*Álvaro Apocalypse*) para diferenciar de APOCALYPSE, B. (*Beatriz Apocalypse*). Beatriz é filha do casal Álvaro e Tereza Apocalypse, falecido em 2003.

3 Fonte: <<http://www.giramundo.org/teatro/bau.htm>>. Acesso em 18 mar. de 2010.

Essa receita dada pela vovó, que na realidade é de um peixe e não de um bolo como afirma Apocalypse, alude às receitas de bolo que eram publicadas, no período da ditadura brasileira, em alguns jornais, como, por exemplo, o *Estado de São Paulo*, para dar ciência ao leitor de que a matéria que deveria estar naquele espaço havia sido censurada.

Por fim, se comparadas com *Cobra Norato* (1979) – a obra mais importante e renomada do grupo mineiro –, são poucas as informações sobre o *Um baú de fundo fundo*, espetáculo mais modesto, porém, mineiramente gostoso, divertido e inteligente. Entretanto, encontrei algumas preciosidades nos fundos dos baús do *Museu Giramundo*, somadas às entrevistas realizadas em Belo Horizonte e em Lagoa Santa, Minas Gerais, e a certas notícias de jornal, que me auxiliaram a contar essa breve história.

## UM BAÚ PODE ESCONDER MUITOS SEGREDOS: O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO EM RELEVO

VELHA: (...) Moço! Quer fazer o favor de

me dizer o que é que tem dentro deste baú?  
LIBÓRIO: Han? Ah... tem muitas coisas...  
VELHA: Que coisa? Conta!  
LIBÓRIO: Tem música, tem dança, cantigas, estórias...  
(...) O segredo do baú é que ele não tem fim... quase ninguém sabe, mas ele não tem fim. É como a nossa cabeça, onde podemos guardar na lembrança os dias, as coisas e as pessoas que nos fazem felizes. (APOCALYPSE, A; MARTINS, 1974, p.11 e 21).

Esse baú pode ser uma caixa de música, de sonho, de imaginação... Ou uma caixa de brinquedos que guarda as principais recordações da nossa infância. Como um berço, ele aquece, embala e nina os bonecos pequeninos que confundem realidade e ficção, passado e presente. O *Baú do Giramundo* não tem fundo e nele cabe tudo o que quisermos e o que imaginarmos. Enfim, “tirar (...) do baú as lembranças encantadas, histórias, lendas, cantigas que a cidade grande faz esquecer é a proposta de Libório, o boneco que comanda o espetáculo *Um baú de fundo fundo*” (O ESTADO de Minas, 11 de jun. de 1975, p. 04).

Contudo, fazer ver os índices, os sinais e as representações que se encontram entranhados nesse espetáculo é um desejo meu, artista-pesquisador-brincante que joga com as palavras e com as ideias. Por isso, trago à tona o conceito de representação, termo que Pesavento (2004) disse configurar uma mudança epistemológica para a História e reorientar a postura do historiador.

Primeiramente, vejamos o que Chartier (2002, p. 20), importante historiador cultural francês, relata sobre esse termo:

(...) As definições antigas do termo (...) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação dando a ver uma coisa ausente, o que se supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é. (...)

A este primeiro sentido – “aquilo que representa e aquilo que é representado” –, pode-se acrescentar alguns exemplos, como a fotografia de um

boneco/personagem do *Giramundo* e o próprio boneco/personagem de madeira construído pelo grupo. A imagem fotográfica de um boneco não é, em si, o boneco, mas está no lugar dele, representando-o. Já, pensando em termos de representação teatral, o boneco/personagem (o Delegado Godofredo, do *Baú*, por exemplo), mesmo não sendo a figuração da realidade, contém uma parte simbólica desta realidade. Assim, essa figuração pode ser apreendida como a representação contextual de uma época – a ditadura brasileira – e, do mesmo modo, como uma ideia daqueles sujeitos opressores, ferramentas sistemáticas do período ditatorial no Brasil.

Continuando com o conceito de Chartier (2002, pp. 20-1), ele diz também que algumas imagens podem ser pensadas num registro diferente:

(...) o da relação simbólica que, para Furetière, consiste na “representação de um pouco de moral através das imagens ou das propriedades das coisas naturais (...) O leão é o símbolo do poder; a esfera, o da inconstância; o pelicano, o do amor paternal”.

Transpondo essa relação simbólica para o universo representacional artístico e “irreal” dos bonecos do *Giramundo*, e contrapondo com o simbolismo do Delegado Godofredo, podemos dizer que o palhaço Libório, no espetáculo *Baú*, é o portador do discurso da liberdade, ainda mais por possuir em sua cabeça, morando em seu chapéu, um passarinho que vive e canta livremente.

Para finalizar esta abordagem de Chartier (2002, p. 17), importa mencionar a função das representações enquanto “lutas de representações [que] têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”.

Ainda sobre a categoria representação, pode-se dizer, num sentido mais abrangente, que o homem produz representações para conferir sentido ao real. Ou melhor, indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio de representações que constroem sobre a realidade. E essas representações, de acordo com Pesavento (2004, pp. 39-43), podem ser

expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos (...). Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência.

A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. (...) A representação não é cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. [Por fim], a construção do sentido [das representações] é ampla, uma vez que se expressa por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidades e por práticas [culturais, artísticas, etc.].

Todavia, as representações não pressupõem verdades absolutas, mas se enquadram num estatuto de verossimilhança e credibilidade, ou seja, são baseadas no real ou até mesmo num real imaginado. Por isso tornam-se críveis. E, por assim dizer, são carregadas de parcelas de verdades, muitas vezes ocultas.

Consequentemente, desde a antiguidade, o homem, cada qual em seu tempo, vem produzindo representações (imagens, estatuárias, pinturas, máscaras, objetos, bonecos, músicas, danças, teatros, discursos, personagens, textos, fotografias, vídeos etc.) para expressar a si próprio, as suas crenças, os seus sonhos e o mundo ao qual pertence. Assim, a representação é feita do homem para o homem. Nela está contida uma ideia de homem e uma noção que temos de nós mesmos, da natureza e da vida. Logo, ao representarmos imagetivamente alguma coisa, estamos fazendo isso para os indivíduos que se assemelham a nós.

## **REPRESENTAÇÕES CULTURAIS EM UM BAÚ DE FUNDO FUNDO: MINEIROS, SUAS MINEIRICES E MINEIRIDADES**

Antes de discutir as representações culturais em *Um baú de fundo fundo*, trago a categoria conceitual culturas. Contudo, não farei uma divisão do conceito em camadas, porque, de acordo com Chartier (2002), é preciso rever os usos clássicos da noção de cultura popular. Segundo ele, essa ideia não mais parece resistir a três dúvidas fundamentais:

Antes de mais nada, deixou de ser sustentável pretender estabelecer correspondências estritas entre [dicotomias] culturais e hierarquias sociais, relacionamentos simples entre objetos ou formas culturais particulares e grupos sociais específicos. Pelo contrário, o que é necessário reconhecer são as circulações fluidas, as práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais. (...) Por outro lado, também não parece ser possível identificar a absoluta diferença e a radical especificidade da cultura popular a partir de textos,

de crenças, de códigos que lhe seriam próprios. Todos os materiais portadores das práticas e dos pensamentos da maioria são sempre mistos, combinando formas e motivos, invenção e tradições, cultura letrada e base folclórica. Por fim, a oposição macroscópica entre popular e letrado perdeu a sua pertinência. (CHARTIER, 2002, p. 134)

De outro modo, o que esse historiador parece dizer é que o conceito de cultura, ainda no século XXI, continua sendo dividido verticalmente e relacionado sobremaneira às classes sociais e organizações de grupo. Assim, tem-se: cultura erudita (da elite, principalmente financeira e intelectual), cultura popular (do povo “letrado”), folclore (do povo “iletrado”) e, por fim, cultura tradicional (dos indígenas, dos ciganos, dos agricultores e pescadores etc.). Como as culturas são móveis, atravessam fronteiras, estão dadas também nas diferenças, misturam-se, chocam-se, antagonizam-se, superpõem-se – “em ritmos que às vezes são lentos e outras vezes são velozes, de maneira harmoniosa e/ou conflituosa, dependendo de épocas e de regiões, dos protagonistas e de seus objetivos” (PAIVA, 2001, p. 32) –, não podemos mais lidar com essas divisões arcaizantes.

Igualmente para Canclini (2008, p. 19), essa oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo (no sentido de cultura e de meios de comunicação), não funciona. Para ele,

É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente. (Grifos do autor)

Desta feita, o termo folclore só será utilizado neste artigo no sentido empregado pelo folclorista Luis da Câmara Cascudo e pelos fundadores do *Giramundo*: Álvaro Apocalypse e Madu. Ademais, utilizarei a expressão “popular” no sentido de “do, ou próprio do povo, ou feito por ele” (FERREIRA, 2008, p. 642). Sendo que, ainda em acordo com Ferreira, entendo por povo o conjunto de indivíduos que, geralmente, falam a mesma língua, estão situados num mesmo

território, têm hábitos e costumes parecidos, além de possuírem uma história e práticas comuns.

Mas, afinal, qual seria o conceito de culturas?

Primeiramente, parto do princípio de que as culturas estão vivas, em constantes movimentos, e que continuamente inventam novas expressões e linguagens. Por esse motivo, creio que o conceito sofreu transformações ao longo dos anos — desde o final do século XIX, por antropólogos, historiadores culturais, sociólogos, filósofos, literatos, artistas etc. — e tornou-se polêmico, amplo, difícil e impreciso. Conforme Burity (2002), os pesquisadores ligados aos estudos culturais iniciaram um diálogo com antropólogos e sociólogos, no sentido de construir uma nova ideia de cultura. Destarte,

(...) boa parte deles chama atenção para os perigos da utilização do termo cultura no singular, enfatizando a impossibilidade de unir de forma harmônica e generalizante as manifestações culturais das várias esferas da sociedade. Cultura deveria, portanto, ser um termo empregado no plural, já que não se constitui num complexo unificado coerente, mas sim, num conjunto de “significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”, que são construídos socialmente, variando, portanto, de grupo para grupo e de uma época a outra. (BURITY, 2002, p. 15)

Desse modo, pelo menos no meu discurso, não mais se notará a utilização da palavra cultura, mas sim, culturas.

Pelo que parece, a palavra foi cunhada em uma sociedade basicamente agrícola e origina-se de *colere*: cultivar, habitar, criar e preservar. Na sociedade romana, o termo associava-se ao cuidado da terra, referindo-se ao trato do homem com a natureza.

Para o historiador Antônio Rodrigues, a ideia de cultura pode ser apreendida “como resultado das simbolizações que os homens fazem, em tempos e espaços particulares, de suas experiências de viver e que atribuem, nesse movimento, sentidos e significados às coisas que estão no mundo” (In: PAIVA & MOREIRA, 1996, p. 59).

Por fim, parafraseando o poeta e filósofo britânico Eliot (2005) — mas tentando não ser tão tradicional, eurocentrista e elitista como ele — o termo

“culturas” incluiria as atividades, interesses e manifestações (espirituais, intelectuais, políticas, sociais etc.) características de um povo. Exemplos: as linguagens e expressões linguísticas; as crenças religiosas; as festas com ou sem animais (como as cavalgadas, vaquejadas, folgedos etc.); as lendárias e mitologias (Mãe d’água, Mulher de Algodão, Cobra Norato, Saci-pererê etc.); as arquiteturas das cidades (como o barroco do século XVI e as casas coloniais mineiras); os festivais e manifestações artísticas (teatros, danças, literaturas, circos, músicas, pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, cinemas, vídeos, artesanatos etc.); os campeonatos esportivos; as datas comemorativas (cívicas, históricas, sociais etc.); os pratos típicos e os pratos cotidianos (feijoada, feijão tropeiro, tutu à mineira, arroz carreteiro, frango com quiabo, arroz com pequi, pato ao tucupi, buchada de bode, peixe amanteigado ao forno da vovó etc.); os jogos de baralhos no boteco ou nas praças das cidades; as brincadeiras e jogos infantis; os provérbios e as adivinhações; e daí por diante.

Dadas essas questões acerca do termo “culturas”, retomo agora a discussão sobre algumas representações das culturas mineiras em *Um baú de fundo fundo*. Aliás, essas representações serão chamadas também de mineirices e mineiridades. Sobre a mineirice, “Jânio Quadros, no seu ‘Novo Dicionário Prático da Língua Portuguesa’ de 1977 (...), coloca que ‘ser um bom mineiro’ é se mostrar prudente, desconfiado, astuto, mas aparentemente ingênuo”<sup>4</sup>. Já a mineiridade, pressupõe “a maneira especial de pensar, sentir e agir da população das ‘Alterosas’”<sup>5</sup> (MEGALE, 2003, p. 152).

Começo então pelo texto do espetáculo.

## TEXTO, CENSURAS E CESURAS: NA SUPERFÍCIE, NA “ALMA” E NO FUNDO DO BAÚ

Para a elaboração desse texto, que tem várias versões disponíveis no *Museu Giramundo*, Madu disse que ela e Álvaro partiram das pesquisas que fizeram acerca das culturas mineiras e brasileiras:

Nós conhecíamos um folclorista, que

4 FREITAS, Marcel de Almeida. *Para a vice-presidência? Convide um mineiro...* Fonte: <://74.125.45.132/search?q=cache:AwcrJZnGICMJ:www.achegas.net/numero/quatro/marcel\_freitas.htm+mineirice&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a>. Acesso em: 05 de abr. de 2010.

5 O termo *Alterosas* seria outra forma que os mineiros utilizam para chamar o Estado de Minas Gerais.

nos deu vários livros e histórias que ele recolhia. Então nos baseamos nisso. Porque você tem que buscar as histórias que existem no imaginário, né? Mas alguém tem que escrevê-las. Aí usamos as linguagens da Iara (...). Começamos a procurar alguns desses esquetes e fizemos, por exemplo, o *Pescador do São Francisco*. Procurávamos por situações brasileiras e por algumas coisas do imaginário popular. (MARTINS, 2009, entrevista).

Diferentemente do que Madu disse, na cena do *Pescador* nota-se a figuração da lenda da Mãe d'água e não da Iara.

Das inúmeras cópias de *Um baú de fundo fundo* encontradas, foi escolhida uma datilografada que contém a marca de um carimbo com uma assinatura de um censor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) do Departamento de Polícia Federal (DPF) do Estado de Minas Gerais. Além disso, essa cópia traz, em diversas páginas, marcações e indicações de cortes feitos pela DCDP mineira. Creio que essa intervenção da censura se deu dias antes da estreia do espetáculo, que ocorreu em junho de 1975. De acordo com Madu, em conversa telefônica, nessa época era muito comum a apresentação de espetáculos exclusivamente para a avaliação dos censores, dois ou três dias antes da estreia. Contudo, é difícil precisar corretamente o dia da ação da censura, haja vista o carimbo da DPF não conter nenhuma menção à data. Apesar dos cortes, Madu disse que o grupo fez o espetáculo na íntegra.

*Um baú de fundo fundo* é um texto politicamente ativo, pois os autores fazem uma crítica muito inteligente e divertida aos atentados contra a liberdade de expressão e de pensamento que ocorriam durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Os personagens Libório, Delegado e Guarda são bons exemplos disso. Já no início do texto, como num interrogatório policial, o Delegado Godofredo passa em revista, junto ao Guarda, a situação da cidadezinha Pedra Furada:

GUARDA: [*Imitando um trem de ferro*] Tudo em ordem, tudo em paz, tudo em ordem, tudo em paz, tudo em ordem, tudo em paz... (*entra o Delegado*). (...).  
DELEGADO: (...) Como está a cidade?  
GUARDA: Tudo em ordem, tudo em paz (...).  
DELEGADO: E o povo da cidade?  
GUARDA: Em casa, conforme o regulamento.

DELEGADO: (...) Ninguém cantou?

GUARDA: Não ouvi.

DELEGADO: Bem. Uma cidade como deve ser: todo mundo em casa, sem meninos nos muros, nada de cantorias, versos e outras maneiras de perder tempo que os poetas inventaram. Um dia de trabalho, uma noite de sono. Eis o nosso lema, soldado. (APOCALYPSE, A; MARTINS, 1974, p. 01).

O *Baú* foi escrito durante a ditadura do general Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), que governou o Brasil entre 1969 e 1974. Contudo, o espetáculo foi estreado quando da presidência do general Ernesto Geisel (1907-1996), que ocorreu entre 1974 e 1979.

#### **FALARES E REGIONALISMOS: ADIVINHAS, PROVÉRBIOS, CANTIGAS, CAUSOS E RECEITAS DE MINEIROS**

Além desses ideais de democracia, no texto *Um baú de fundo fundo* são figuradas ainda inúmeras mineirices e mineiridades, principalmente o modo sonoro de falar dos mineiros, tanto os do interior quanto os da capital do Estado.

Para começar, a utilização de diminutivos, que pode ser percebida em alguns nomes de personagens: Godofredo vira Godô – que faz confundir com o Godot de Samuel Beckett; José Adolfo transforma-se em Zé Adolfo e depois unicamente em Zé; Maria Cecília muda para Cecília e também para Cê; e, finalmente, José Legalidade torna-se Zé Legalidade. Esse último nome pode ser também um apelido que expressaria a moralidade ou a imoralidade do Zé, personagem que representaria um tipo malandro.

Por sua vez, dadas personagens não são chamadas pelo nome, mas sim por metonímias: sejam elas funções que as figuras exercem; ou então por algum tipo de objeto que usam ou materiais que são constituídos; ou ainda por detalhes que as caracterizam: o fantasma é Pano-de-prato; o policial chama-se Guarda; temos também três meninos, Vovó, Sanfoneiro, Moça das Fitas, Sambista (Zé Legalidade), Baiana, Pescador, Mãe d'água, cinco congadeiros, dois pererecas, Passarinho e peixes.<sup>6</sup>

6 *Aqui, incluindo-se o Libório, observa-se a lista completa de personagens de Um baú de fundo fundo.*

As supressões e diminutivos também ocorrem nas falas de certas personagens. Estas caracterizariam parte do imenso repertório das expressões sociolinguísticas dos mineiros. Vejamos então alguns exemplos dessas supressões e diminutivos, e também de certos sotaques, expressões e modos de dizer típicos da população das “Alterosas”:

LIBÓRIO: (...) Nesta cidade não tem ninguém. Que cidade **esquesita**... tudo parado. (dirige-se à casa mais próxima). Ó, de casa!

VOZ: Ó de fora!

LIBÓRIO: Vem cá.

VOZ: Não é hora!

LIBÓRIO: (noutra parte) Ó, de casa!

VOZ II: (...) **Tá doido?** Não.

LIBÓRIO: Tá acordado?

VOZ II: Não.

LIBÓRIO: Ó, **ocê** quer saber de uma coisa?

VOZ II: Não.

(...) PESCADOR: **Eta** pescueiro **bão!**... É água só e água pura. Se eu fosse peixe, nem duvidava: ia morar aqui nesta **gostosura**. A **cambada** de peixe **deve de estar** lá embaixo, nadando pra-lá e pra-cá e **imaginando**: hoje estou **doido** para comer uma **minhoquinha**. (...) Mas que desaforo! Até peixe está abusando dos pobres. **Enjeita** até minhoca. (...) E os meninos lá de casa **tão** com a barriga vazia. Vou rezar. **Agarrar** com os Santos e pedi **pra mode eles me dar** um peixe bem gordo. (reza). Meu **Santantone**, me dá um peixe pra **mios fim cumê, apois eles inda num quebraro jejum!** (...). (APOCALYPSE, A; MARTINS, 1974, p. 18. Grifos meus).

Na cena em que Zé Adolfo e Cecília namoram num banco da praça da cidade e brincam de adivinhas (“o que é o que é?”), percebe-se a presença de regionalismos linguísticos (em itálico), dois provérbios e uma réplica (em negrito), e também de uma cantiga de roda (sublinhado):

CÊ: (...) Você viu meu vestido novo?

ZÉ: Não. Cadê?

CÊ: Aqui, olha, bobão. Não enxerga nada. Só quer namorar.

ZÉ: Quero mesmo. Vem cá.

CÊ: Sai pra lá! Daí tá bom.

ZÉ: Eh, *lasquera*. **Namoro de longe, amor esconde.**

CÊ: **O apressado pega o bonde errado.**

ZÉ: (...) *Tá danado.*

CÊ: Fui na fonte do tororó, beber água não achei, achei linda morena que no tororó deixei. (*senta-se*) O que é o que é? Caixinha de bom parecer, não há carapina que saiba fazer?

ZÉ: (...) Amendoim.

CÊ: O que é, o que é? Joga pra cima é prata, cai no chão é ouro?

ZÉ: (...) Ovo. (*Idem*, p. 15).

Outra cantiga de roda que aparece no texto é a *Ciranda Cirandinha*: “CRIANÇAS: Ciranda Cirandinha / Vamos todos cirandar / Vamos dar a meia volta / volta e meia vamos dar”. (*Idem*, p. 11).

Por fim, uma personagem que representa bem os contadores de “causos” mineiros é a Vovó, que também é adepta do didatismo e da receita caseira. Como foi dito anteriormente, esta é uma crítica feita por Álvaro e pela Madu à censura dos jornais.

VELHA: (...) Aqui na vila tinha um moço bonito, de chapeuzinho de palha meio de banda, lenço xadrez no pescoço, uma simpatia. (...) Ele tocava sanfona. Juntava um povão de gente. (...) Agora vou ler pra vocês uma linda história. Pois era uma vez... (...) Era uma vez um barranqueiro... (...) Barranqueiro é o homem que mora na beira do Rio São Francisco e vive de pesca. Era um pescador muito pobre e empencado de filhos, que um dia pegou o barco e saiu para pescar. (...) Esta estória do pescador sempre me dá apetite. Receita: pegue o peixe, tire a escama e lave bem. Pegue 30 gramas de manteiga, salsa bem picadinha e alho socado. Faça uma pasta bem batidinha. (*Idem*, pp. 11,12, 17 e 20.)

#### **PERSONAGENS: LENDA, FANTASMA E CAPIAIS. MÃE D'ÁGUA: LENDA OU MITO?**

Mito não é o mesmo que lenda. Muitos autores confundem esses termos, trazendo-os, erroneamente, como sinônimos. Para Megale (2003), as lendas são inspiradas em fatos históricos (ou relacionam-se a eles), transformados pelo imaginário social, e referem-se geralmente a fatos reais, em torno dos quais a

imaginação cria uma série de coisas irreais e até inverossímeis. Já para Câmara Cascudo (2000) a lenda é localizável no espaço e no tempo e está ligada a um local ou à vida de um herói. Sendo assim, diferentemente da lenda, o mito atingiria uma área geográfica mais ampla e não seria necessariamente fixado no tempo e no espaço. Logo, temporal e espacialmente, as lendas de Barba Ruiva, de Santo Antônio, dos cangaceiros e dos tesouros escondidos, diferenciam-se dos mitos de Édipo, de Aquiles e de Medusa.

Ainda segundo Megale (2003), os mitos seriam narrativas fantásticas ou fabulosas, relacionadas a determinada cultura, crença ou religião, transmitidos por gerações dentro de uma estrutura tradicional. Eles teriam por finalidade fornecer uma explicação plausível para a origem e para o motivo das coisas, como para os fenômenos naturais e cósmicos: ciclos das estações do ano, do dia e da noite, da vegetação, da vida e da morte... e para os fenômenos históricos. Portanto, encontramos mitos relacionados às origens do homem, da flora e da fauna; mitos de destruição; mitos aquáticos, zoológicos e florestais; mitos de heróis e de salvadores; e assim por diante. Alguns deles, como o do Saci-Pererê<sup>7</sup>, que é conhecido no nosso país e em outras regiões do mundo, têm funções morais e didáticas.

Um conjunto de mitos e dos seus referidos estudos formam as mitologias; e um conjunto de lendas forma um lendário. Assim, o lendário brasileiro seria originário da mistura de lendas indígenas, com lendas de origem negra e daquelas provenientes da Península Ibérica.

Veja-se o exemplo da lenda da Mãe d'Água, que seria resultante da fusão da Iara indígena, da Iemanjá africana e da Sereia europeia. Segundo Câmara Cascudo (2000, p. 532), “em todo o Brasil conhece-se por mãe-d'água [*sic*] a sereia europeia, alva, loura, meia [*sic*] peixe, cantando para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas”. Ao contrário, no *Baú*, o *Giramundo* representa essa lenda com os cabelos verdes, talvez na tentativa de aproximar a sua iconografia de uma monstruosa serpente aquática esverdeada, que seria uma espécie de mãe d'água amazônica.

<sup>7</sup> O mito do Saci aparece figurado em cinco espetáculos do *Giramundo*: *Saci Pererê* (1973), *Cobra Norato* (1979), *A redenção pelo sonho* (1998), *Os orixás* (2001) e *O aprendiz natural* (2002).

Também de maneira diversa da sereia europeia, a Mãe d'água do *Baiú* não afoga o enamorado, que no caso do *Giramundo* seria o Barranqueiro. Para encerrar, observo uma passagem do texto que ilustra isso, na qual o pescador, à espera do peixe, tira um cochilo e sonha com a rainha das águas doces:

PESCADOR: (...) Por que que gente não pode morar no fundo do rio?

VOZ: O fundo do rio tem dono, é o reino da mãe d'água. Cuidado, pescador, lá vem ela. Mãe d'água e seu canto de encantar. (...) Cuidado, barranqueiro, mãe d'água te encanta e te prende pra sempre no fundo do rio. Te fecha no seu castelo de pedra até você criar escamas e virar peixe. Aí, canoeiro, pescador vai te pescar. (...) Acorda, canoeiro! Acorda! (...) (APOCALYPSE, A; MARTINS, 1974, p. 19).

#### **À BASE DE REMENDOS, NASCE UM FANTASMA E VÁRIOS CAPIAIS**

Pano-de-prato é um “pobre” e remendado fantasma do interior de Minas. Pela ótica do *Giramundo*, é um fantasma desacreditado, pois não consegue assustar mais ninguém. Também é desajeitado e ingênuo. Porém, segundo o palhaço Libório, é divertido e simpático. Esse “fantasmão” adora assombrar os capiais de Pedra Furada, principalmente o medroso casal de enamorados caipiras Cecília e Zé Adolfo.

Para Megale (2003), o ato de se acreditar em fantasmas, duendes, bruxas, e assim por diante, faz parte da manifestação do folclore espiritual de um povo: são as crendices.

Assim, o surgimento abrupto de um fantasma pode causar assombração num indivíduo. Câmara Cascudo (2000, p. 112) diz que assombração é o “terror pelo encontro com entes fantásticos, aparição de espectros (...); casa mal-assombrada, onde aparecem almas de outro mundo”. Desta feita, o casal de caipiras, quando tranquilamente namorava e brincava de adivinhas num banco da praça da cidade, foi literalmente assombrado pelo Pano-de-prato. Logo, como resultado do grande susto, o casal fica com as vozes embargadas e tremendo de medo. Zé, covardemente, foge desesperado. Cecília, atordoada, sem saber o que fazer e com as suas tranças arrepiadas pelo seu ator-manipulador, corre sem rumos para ambos os lados do cenário. Isso até o final da cena, quando as luzes se apagam e fazem com que Cecília desapareça no escuro.

Além do fantasma Pano-de-prato, existem mais cinco bonecos/personagens que representam os capiais (ou caipiras) mineiros: Barranqueiro/

Pescador, Zé Adolfo, Maria Cecília, Moça-de-Fitas e Sanfoneiro. Em suma, o nome caipira, conforme Vilela (2009, p. 69), vem “do tupi *caapira*, que quer dizer montador ou capinador de matto [*sic*]. [Por conseguinte, os caipiras mineiros], em expressiva parte, [têm suas raízes nos] protagonistas do bandeirismo paulista [do] século XVII”.

Já para Câmara Cascudo (2000, p. 223), o caipira é o “homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público. [É o] habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso”. Essa visão de Câmara Cascudo sobre o caipira se aproxima bastante do Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

Por sua vez, as representações caipirescas do *Giramundo* se distanciam dos pensamentos cascudianos e lobatenses e se aproximam do contexto representacional de Almeida Júnior, que em suas telas de temáticas caipiras figurava cenas típicas do ambiente rural e os costumes das pessoas que viviam no campo. Desse modo, além do linguajar e do lugar de moradia, características comuns identificam os principais caipiras do *Baú*: a indumentária dos homens é simples, apresentando remendos, e indicam os seus ofícios: a lida na roça, seja ela o cultivo de alimentos ou até mesmo a pesca. O chapéu de palha dos senhores, incluindo-se o Sanfoneiro, é um item obrigatório e possui dupla função: serve tanto para proteger o rosto (do sol, dos insetos, de fezes de aves) quanto como componente integrante do figurino nos momentos de lazer. Por outro lado, a utilização de chitas, tecido de algodão estampado a cores, e de fitas coloridas, por parte das senhoras e senhoritas, é recorrente, principalmente durante as festas e encontros amorosos.

Enfim, a utilização de múltiplas cores (principalmente as quentes) nos figurinos, cenários e adereços de *Um baú de fundo fundo* faz deste um espetáculo alegre, divertido, colorido, atraente aos olhos das crianças e dos adultos e um notável representante dos tons das culturas de Minas Gerais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os seus mais de 40 anos de existência e de atividades, o *Giramundo* montou 35 espetáculos, participou de inúmeros festivais de teatro e de exposições, tanto no Brasil, quanto no exterior, e também ministrou variados cursos e oficinas. Por isso, dentre outros motivos, tornou-se uma importante instituição artístico-cultural e educativa, formada pelo eixo teatro-museu-escola:

*Giramundo Teatro de Bonecos, Museu Giramundo e Escola Giramundo.* Assim, o grupo mineiro foi reconhecido, em 2005, pelo seu valor cultural significativo e simbólico, conforme o ofício 550/04 da Promotoria de Justiça de Defesa do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural da Comarca de Belo Horizonte e da Coordenação do Grupo Especial das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural das Cidades Históricas de Minas Gerais – GEPPC (ID 213.979 – Relatório Cultural Grupo Teatro de Bonecos Giramundo), como patrimônio cultural mineiro, com relação aos modos de fazer e pelas formas de expressão cênica. Foi declarado também como *Patrimônio Cultural Imaterial* em nível nacional, pelo Ofício ou Modo de Fazer Bonecos. Já o museu, que tem mais de 850 bonecos, tornou-se *Lugar de Memória*. E os bonecos, bens móveis de valor cultural, foram considerados como patrimônio cultural municipal e estadual de Minas Gerais.

Em relação a *Um baú de fundo fundo*, a peça também possui significativos valores culturais, simbólicos e materiais. Além disso, são inúmeras as representações culturais presentes no seu texto e nos seus personagens, assim como nas trilhas sonoras, que aqui não foram analisadas.

Resumidamente, neste artigo apresentei os conceitos de representação e culturas no plural, notei – no texto do espetáculo – a figuração escrita e oral do modo de falar (como a utilização de diminutivos e de metonímias), de pensar e de viver típicos das populações de Minas Gerais: as mineirices e mineiridades. Do mesmo modo, percebi, no fundo do *Baú*, críticas à ditadura militar brasileira e às censuras e cortes impostos ao texto pela DCDP do Departamento de Polícia Federal (DPF) de Minas Gerais. E dentre os principais bonecos/personagens dessa peça observei: uma figura lendária (Mãe d’água), um fantasma (Pano-de-prato), uma contadora de “causos” e de histórias (Vovó), vários caipiras (Pescador, Sanfoneiro, Moça-de-fitas e casal de namorados da pracinha), artistas do cancionero popular (Congadeiros), personagens representantes da repressão militar (Delegado e Soldado) e um palhaço que sugere a liberdade de pensamento e de expressão (Libório).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOCALYPSE, Álvaro. Depoimento sobre o espetáculo *Um baú de fundo fundo*. Fonte: <<http://www.giramundo.org/teatro/bau.htm>>. Acesso em 18 mar. de 2010.

APOCALYPSE, Álvaro; MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua. *Um baú de fundo fundo*: peça para teatro de bonecos (texto datilografado). Giramundo teatro de

bonecos, Lagoa Santa, 1974.

BURITY, Joanildo A. (org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo, Edusp, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuel a Galhardo. 2. ed. Lisboa, DIFEL, 2002.

ELIOT, T. S. *Notas para uma definição de cultura*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 7.ed. Curitiba, Positivo, 2008.

ID 213.979 – *Relatório Cultural Grupo Teatro de Bonecos Giramundo*. Centro de Apoio Operacional às Promotorias de Justiça de Defesa do Meio Ambiente, Patrimônio Cultural, Urbanismo e Habitação – Grupo Especial das Promotorias de Justiças de Defesa do Patrimônio Cultural das Cidades Históricas de Minas Gerais (CAO-MA/GEPPC). Belo Horizonte, 12 de abril de 2005. 81 p. Disponível em: <<http://www.mp.mg.gov.br/portal/public/interno/arquivo/id/3197>>.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.

MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua (MADU). *Processos criativos, cultura, identidade e nacionalismo em Um baú de fundo fundo e em Cobra Norato*. Entrevista concedida a Luciano Oliveira. Lagoa Santa, 25 de jul. de 2009. Entrevista inédita.

MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore brasileiro*. 4. ed. Petrópolis, Editora Vozes, 2003.

O ESTADO de Minas. *Do baú do Giramundo: uma história encantada de artistas e bonecos*. Belo Horizonte, 11 de jun. de 1975.

PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

PAIVA, Márcia de (coord.); MOREIRA, Maria Ester (coord.). *Cultura. Substantivo Plural: Ciência política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura*. Curadoria do ciclo de palestras Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil/ São Paulo, Ed. 34, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História cultural*. 2 ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

VILELA, Ivan. Cantando a própria história. In: *Revista de Cultura Artística*. v. 2, n. 2, 2009. Piracicaba, Associação de Cultura Artística de Piracicaba, 2009.

**ABSTRACT** In this paper I discuss the cultural representations in the text and in the

characters of *Um baú de fundo fundo*, show created in 1974, by the *Giramundo Teatro de Bonecos*, of Belo Horizonte city. Therefore, I observe the concepts of culture, more specifically cultures in plural, and representation.

**KEYWORDS** military dictatorship; legends and hillbillies.

*angela*  
**REIS**

*reginaldo*  
**CARVALHO**

{A CARTEIRA FATAL —  
(SOBRE)VIVÊNCIA DO  
MELODRAMA  
NO INTERIOR DO BRASIL}

Angela de Castro Reis é professora Adjunta da Escola de Teatro da UFBA.

Reginaldo Carvalho é mestre em Artes Cênicas pela UFBA e doutorando pela mesma universidade, com cotutela na École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles da l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense – Paris X.

*E-mail: reginocarvalho@hotmail.com.*

## {A CARTEIRA FATAL — (SOBRE)VIVÊNCIA DO MELODRAMA NO INTERIOR DO BRASIL} <sup>1</sup>

Quem construiu a Tebas das sete portas?  
Nos livros vem o nome dos reis,  
Mas foram os reis que transportaram as pedras?

**Bertolt Brecht**

### INTRODUÇÃO

*Angela de Castro REIS;*<sup>2</sup>  
*Reginaldo CARVALHO*<sup>3</sup>

Se as epistemologias não cartesianas ensaiadas da virada do século XIX para o século XX passaram a desconstruir a validade hegemônica do conhecimento científico (COUTINHO; SANTOS, 2010), as artes e humanidades tiveram que se voltar para o que vinham encarando como subalternidades dentro do próprio campo. A história das artes do espetáculo, por exemplo, assimilou os estudos da Nova História Cultural e outras perspectivas historiográficas descendentes da *École des annales* e do pensamento de historiadores como Lucien Febvre, Marc Bloch, Le Goff, entre outros (BURKE, 1992).

Nessa perspectiva, os pesquisadores em teatro passaram a voltar os olhos para temas antes considerados menores, como o Teatro de Revista, o Circo-Teatro e o Melodrama, para citar alguns (REIS, 2006). Atualmente o chamado Teatro Brasileiro está sendo convidado a repensar a sua geografia, até então caracterizada pelos estudos voltados para as produções do eixo Rio-São Paulo (BRANDÃO, 2006). Mas a complexidade da questão não para por aí, pois mesmo as pesquisas das regiões consideradas periféricas em relação a esse eixo central, como é o caso do Nordeste, repetem hierarquias ao considerar apenas as produções que acontecem nas capitais dos seus respectivos estados, negando o interior (SILVA, 2008) e gerando grandes assimetrias regionais na historiografia do teatro brasileiro.

Este texto apresenta questões relativas à peça *A carteira fatal*, montada pelo *Grupo Jovem Shalom*, no município de Antônio

<sup>1</sup> *Agradecemos a Isabel Dantas, Bianca Menezes, Chica Queiróz, Mafiza Pereira e Perpétua Menezes, da cidade de Antônio Gonçalves-BA, por nos apresentarem o texto A carteira fatal.*

<sup>2</sup> *Angela de Castro Reis é professora Adjunta da Escola de Teatro da UFBA.*

<sup>3</sup> *Reginaldo Carvalho é mestre em Artes Cênicas pela UFBA e doutorando pela mesma universidade, com cotutela na École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles da l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense – Paris X.*

*E-mail: reginocarvalho@hotmail.com.*

Gonçalves, na década de 1980, revelando a presença do melodrama no interior da Bahia no decorrer do século XX. O município, com pouco mais de 10.000 habitantes, fica localizado no semiárido da Bahia a uma distância de 391 km de Salvador e é um dos nove integrantes do Território de Identidade *Piemonte Norte do Itapicuru* (MENEZES, 2012).

## DESENVOLVIMENTO

Com a chegada dos colonizadores nas terras inicialmente povoadas pelos índios paiaias, a região experimentou várias transformações: de Fazenda Pau Ferro passou a povoado, cujas denominações foram Pau Ferro e Itinga. Nesse ínterim a chegada da empresa ferroviária *Compagnie des chemins de fer fédéraux du L'est brésilien*, na segunda metade do século XIX, gerou várias transformações em toda a região norte do estado, embora seus trilhos tenham chegado à localidade supracitada apenas no início do século XX. O antigo povoado transformou-se em distrito em 1953, passou a ser chamado de Itinga da Serra e, por fim, com a emancipação política em 1962, foi denominado como município de Antônio Gonçalves (BAHIA, 2001).

Como em muitas cidades do interior do Brasil, também em Antônio Gonçalves a Igreja Católica se caracterizou como cenário da articulação de grupos culturais formados pela juventude local. O *Grupo Jovem Shalom* foi uma dessas agremiações realizadoras de atividades recreativas e instrutivas coordenadas por párocos que tinham o teatro como uma das suas ações artísticas. Não parece um exagero lembrar que essas práticas trazem reminiscências da igreja medieval, onde o teatro cumpriu papel preponderante e agregou diversos sujeitos, muito embora do ponto de vista do gênero teatral não devamos fazer relações imediatas.

Já em 1942 havia acontecido uma montagem d'*A carteira fatal* (SILVA, 2008), também numa ação da Igreja Católica, na cidade de Senhor do Bonfim – vizinha de Antônio Gonçalves e mais antiga que esta – e cuja cena cultural (cinemas, teatros, circos e rádios) dos anos de 1910 a 1960 foi, metaforicamente, um rio de lágrimas, pela presença marcante do gênero melodramático. Este fato não causa estranheza aos iniciados na história do teatro mundial e brasileiro que se vêm debruçando sobre questões ainda apontadas como periféricas.

No fim do século XVIII o melodrama, ao lado do *vandeville*, era o gênero de maior sucesso em Paris (OROZ, 1999). Se para Guinsburg (2006) o seu prestígio entre as plateias dos teatros no Rio de Janeiro seguiu até o fim do século

XIX, para Braga (2003) o gênero melodramático foi extremamente popular até as primeiras décadas do século XX em todo o país, especialmente nas cidades do interior. Por fim, depois de ter passado com sucesso pelo cinema, pelo circo e pelo rádio, na segunda metade do século XX o gênero migrou para a televisão através das telenovelas (FIGUEIREDO, 2003), ainda hoje gozando de grande viabilidade econômica (HUPPES, 2000).

A palavra *melodrama* surgiu na Itália ainda no século XVII para designar uma peça cantada (THOMASSEAU, 2005, p. 16). Somente no século seguinte o termo apareceria na França, mas foi lá, na virada do século XVIII para o século XIX, que o gênero tomou delineamentos mais concretos que possibilitariam a sua caracterização tal como a conhecemos hoje a partir de estudos especializados sobre a dramaturgia e a cena melodramática. Por isso é usual citar o seu surgimento na França pós-revolução, caracterizando-se como um gênero popular que fez multidões afluírem aos teatros em busca de emoções fortes em histórias de intrigas simplificadas e enredos mirabolantes. Araújo (1991, p. 177) analisa o teatro europeu do século XVIII e diz que os elementos

Saídos da atmosfera pretensamente filosófica do drama burguês e da comédia de lágrimas, o vilão, o galã, a virgem inocente, o filho natural, as cartas roubadas e os recém-nascidos enjeitados fizeram causa comuns com os fantasmas, os subterrâneos, e os castelos do mundo que antecedeu o Romantismo, na aliança que gerou melodrama.

Por conta das reações do público e da crítica, *Coelina ou l'enfant du mystère*, escrita em 1800, é considerada a primeira peça, de fato, melodramática, e o seu autor, o dramaturgo francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), o pai do melodrama (THOMASSEAU, 2005).

No Rio de Janeiro, especialmente entre os anos de 1840 e 1860, o melodrama teve um público fiel através das representações do ator brasileiro João Caetano e mesmo depois deste período não desapareceu dos palcos, seguindo por toda segunda metade do século XIX (GUINSBURG, 2006). Os dois mais “expressivos” melodramaturgos foram o francês radicado no Brasil Luis Antônio Burgain (1812-1877) e o carioca Luiz Carlos Martins Pena (1815-1847), muito mais conhecido pelas suas comédias (PRADO, 1996).

Em linhas gerais o melodrama possui uma estrutura de natureza bipolar na qual existe uma forte oposição entre o bem e o mal e personagens de valores opostos, especialmente vício e virtude. O pólo negativo é mais dinâmico e

geralmente sofre a punição como reação à ação opressora que exerce sobre o pólo positivo. Este, por sua vez, assiste ao restabelecimento da ordem inicial depois de grandes momentos de surpresa e desolação que culminam em ações, muitas vezes, violentas (HUPPES, 2000). Quanto ao espetáculo propriamente dito Pavis (1999, p. 238) diz tratar-se, a princípio, de uma “... peça (...) na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa”.

Dada a sua infundável produção literária e suas diferenças estilísticas, as peças do gênero receberam uma classificação apresentada de forma bastante esquemática, para fins didáticos: Melodrama Clássico (1800-1823); Melodrama Romântico (1823-1848); e Melodrama Diversificado (1848-1914). Este último compreendendo os melodramas: Militar, Patriótico e Histórico; de Costumes e Naturalista; de Aventuras e de Exploração; e Policial e Judiciário (THOMASSEAU, 2005).

A estrutura dramática do melodrama tem raízes na tragédia familiar e no drama burguês (PAVIS, 1999). Nela costumam ser utilizados monólogos explicativos – recapitulativos e patéticos – grande número de apartes, perseguições, equívocos e reconhecimento, este nas cenas finais (BRAGA, 2003).

Diante do exposto passemos a refletir sobre a peça *A carteira fatal*. Trata-se de uma peça em três atos, cuja autoria é atribuída a Jarbas Bayeux, professor primário e escritor do município de Guaxupé, sul de Minas Gerais (MICHELS, 2008). Há registros de uma montagem em Laguna, no interior de Santa Catarina, na década de 1950, quando, segundo a Professora Maria Estelita Barreto, obteve grande sucesso entre as famílias lagunenses. Assim como em Antônio Gonçalves e Senhor do Bonfim, nessa cidade a montagem de *A carteira fatal* também estava relacionada à Igreja Católica, neste caso ao *Grupo dramático Dr. Mota*, pertencente à Paróquia de Santo Antônio. A professora Maria Estelita Barreto relata que a peça foi montada pelo Sr. Francisco de Paula Carneiro, vulgo Chico Malaquias, que atuava neste grupo ligado à *Associação dos vicentinos* (MICHELS, 2008).

O diretor, ator e professor de teatro mineiro Ronaldo Boschi aponta *A carteira fatal* como a primeira peça montada pelo grupo do seu bairro, o *Lords teatro*, quando ele tinha apenas 15 anos (BOSCHI, 2003). E ainda poderíamos citar a montagem do grupo amador *Âncora cia de teatro*, da cidade de Santa Bárbara, interior de Minas Gerais, existente desde 1976 (SEMANA, 2010). Tais informações dão-nos conta da circulação desse melodrama por diferentes regiões brasileiras, integrando o repertório de grupos amadores, na maioria das

vezes ligados à Igreja Católica.

A peça conta a história de Antônio, homem acusado por um assassinato que não cometeu e que somente depois de passar vinte anos na prisão consegue provar sua inocência e reencontrar a filha. O primeiro ato se passa na casa pobre onde Antônio mora com a esposa Marta e a filha Dolores; a primeira está doente, a segunda ainda é criança e vende flores para o sustento da família. Trabalhando na rua, Dolores acha uma carteira próxima à joalheria do comendador Rodrigues e a leva para casa, desejando comprar uma boneca com o dinheiro que resta nela, mas os pais pedem que a menina entregue a carteira ao padre Paulo ou ao tabelião. No momento em que Antônio percebe que a carteira está suja de sangue, o soldado Petrônio, acompanhado por um colega de farda, adentra a casa e dá voz de prisão a Antônio, pois, segundo Petrônio, o objeto ensanguentado é a prova do crime contra o comendador, roubado e assassinado a punhaladas. Antônio é levado pela polícia e Marta morre no mesmo instante; Dolores fica sozinha, sem o pai e a mãe.

O segundo ato se passa na prisão, onde Antônio divide a cela com um preso chamado Ricardo. Julgado e condenado, Antônio passa vinte anos encarcerado; o agente penitenciário que atende pelo nome de Augusto tem um pressentimento de que Antônio não é criminoso como o acusam. Ricardo, prestes a morrer, pede que Augusto chame outras pessoas para que revele um segredo. Augusto sai na tentativa de trazer padre Paulo ou o tabelião, mas não os encontra e pede a Ricardo que faça sua confissão. Ricardo revela que é o verdadeiro assassino do comendador Rodrigues e que na hora do assassinato jogou a carteira da vítima pela janela da sua joalheria. A pedido de Augusto, Antônio perdoa Ricardo e por ele também roga o perdão da justiça divina. Ricardo morre no mesmo momento. Velho e cansado, Antônio prova sua inocência e decide mendigar nas ruas.

O terceiro ato se passa na casa de Dolores, em Pelotas - RS. Ela já está adulta, casada com Paulo e mãe de uma filha chamada Marta, em homenagem à sua falecida mãe. No desenrolar do ato revela-se que Dolores foi criada pela mãe de Paulo que, mesmo sendo seu irmão adotivo, casou-se com ela para atender ao pedido de sua mãe no leito da morte. Marta frequenta a Igreja Católica e faz aulas de catecismo com o Padre Jacson. Em conversa com Paulo, Dolores pressente que seu pai Antônio está vivo e habitando no Rio Grande do Sul, embora durante vinte anos não tenha conseguido notícias concretas com a polícia. Paulo conta a Dolores que foi promovido a chefe das oficinas da fábrica onde trabalha e que passará a liderar 800 operários. Antônio bate à porta de Dolores para pedir

esmola, sem saber que se trata de sua filha. Dolores o convida para que jante com sua família. A pequena Marta diz que deseja ter um avô e por isso pede ao pai que permita ao mendigo morar com eles, sendo atendida. Ao ser perguntado por Paulo sobre sua vida, Antônio passa a narrar a história da carteira fatal. Nervosa, Dolores reconhece o pai e a peça acaba.

*A carteira fatal* pode ser caracterizada, segundo Thomasseau (2005), como um *melodrama policial* ou *judiciário*, embora apresente no primeiro ato o que nos parece o principal elemento do *melodrama clássico* francês: o drama de crianças perdidas, trocadas ou abandonadas. Quando Dolores presencia a morte da mãe e o pai sendo levado pela polícia, há a impressão de que seu sofrimento será o mote da trama, mas o autor não foca o desenvolvimento da peça nesse fato, mas sim no infortúnio de Antônio, acusado injustamente pelo acaso. Sua aflição durante toda a peça bem como o arrependimento, confissão e morte do vilão, constituem as principais características desse tipo de melodrama caracterizado por Thomasseau (2005).

*A carteira fatal* reúne as principais características do gênero melodramático: assassinato com punhal; crime que afeta cidadãos honrados ou seus parentes próximos; o sentimento de remorso do culpado; a revelação bombástica que muda o rumo da história; a fatura de peripécias mirabolantes; a falta de compromisso com a verossimilhança; as coincidências; a providência divina; a vitória do “bem” sobre o “mal” para o restabelecimento da ordem final; e, por fim, a força contundente do título.

A estrutura da peça também se aproxima do melodrama policial *Condenado inocente* do melodramaturgo bonfinense José Carvalho, ex-circense que atendia pela alcunha de Zé da Almerinda<sup>vv</sup> e escrevia ou adaptava melodramas que eram apresentados na região onde está localizada a cidade de Antônio Gonçalves. Além de Senhor do Bonfim, sua peça foi apresentada, no início da década de 1960, nas cidades de Campo Formoso, Jacobina, Itiúba, Jaguarari e Juazeiro (SILVA, 2008). Este dado aparece aqui para reforçar a tese de que naquele período o melodrama ainda era um gênero de forte presença nos palcos dessa e de outras regiões da Bahia.

## CONCLUSÕES

*A carteira fatal* do Grupo *Jovem Shalom*, além de toda importância que certamente teve para aquela comunidade que a fruiu, é um forte exemplo da

sobrevivência do melodrama no interior da Bahia na segunda metade do século XX e, por isso, elemento fundamental para a historiografia do teatro baiano comprometida com a diversidade das produções cênicas no estado.

Diante do exposto, parece-nos fulcral apontar que, além do circo-teatro, a Igreja Católica desempenhou um importante papel no processo de difusão do gênero melodramático pelo interior do país, fenômeno ainda não considerado nas publicações e pesquisas recentes sobre o melodrama no Brasil. A análise dessa questão talvez peça um retorno cuidadoso à história do teatro medieval para que se observem as possíveis células das formas desse teatro imbricado com a Igreja, que teriam influenciado o gênero cujos contornos mais fixos seriam delineados no fim do século XVIII.

A despeito do preconceito existente contra o melodrama, lembremo-nos do seu contexto de produção e difusão na Europa e no Brasil, bem como da importante permanência de algumas de suas características no teatro moderno e contemporâneo; ou ainda das proposições de formação de atores e atrizes de Lecoq (2010) e Merísio (2005), que trazem o modo melodramático de interpretar como objeto e método – sendo um debate que fatalmente abrirá outra carteira de discussões no futuro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CARTEIRA FATAL. [S.l.: s.n., s.d.]. 6 f. Texto xerografado.

BAHIA. Secretaria de Cultura e Turismo. Superintendência de Cultura. *Guia Cultural da Bahia*. v.1. Piemonte da Diamantina. Salvador, SCT, 2001.

BOSCHI, Ronaldo. *Entrevistas com atores, diretores, produtores e personalidades das artes cênicas: Ronaldo Boschi*. Belo Horizonte, Palco BH – Camarim, 2003. Disponível em:

[http://www.palcobh.com.br/camarim/junho2003/camarim\\_01.html](http://www.palcobh.com.br/camarim/junho2003/camarim_01.html). Acesso em: 30/nov. 2010.

BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

BRANDÃO, Tânia. “Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica”. In.: CARREIRA, André et al. *Metodologias da pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2006. p. 105-119.

BURKE, Peter (Org). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, EDUNESP, 1992.

COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora C. da Motta. “Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades”. In: *Repertório Teatro & Dança*. Ano 13, n. 14, Salvador, dez. 2010. p. 65-73.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo, Paulus, 2003.

GUINSBURG, J. et al. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2000.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2010.

MENEZES, Izabel Dantas de. *Ecologia das identificações e suas sabenças na Comunidade de Fecho de Pasto Mucambo, Antonio Gonçalves, BA*. Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós-graduação em Educação. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2012.

MERISIO, Paulo Ricardo. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais*. Tese (Doutorado em Teatro) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

MICHELS, Maria de Fátima B. “A dramaturgia em Laguna nos anos 50: entrevista com Maria Estelita Barreto”. In: *Revista Balaio das Letras*. Laguna, SC, 2008. Disponível em: <http://www.farolimagem.com.br/papo-no-farol/16-entrevista-com-maria-estelita-barreto>. Acesso em: 30/nov.2010.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2ª ed. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1999.

REIS, Angela de Castro. *História das artes do espetáculo*. Comunicação para sessão inter-GTs. IV Congresso da ABRACE, Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cinira Polônio, a divette carioca. Estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1999.

\_\_\_\_\_. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.

SEMANA Santa em Santa Bárbara 2010: 35 anos da Âncora Cia de Teatro. Disponível em: <http://www.serradocaraca.com.br/semana-santa-em-santa-barbara-2010-35-anos-da-%E2%80%9Cancora-cia-de-teatro%E2%80%9D/>. Acesso em: 30/ dez.2010.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Os dramas de José Carvalho: ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008.

\_\_\_\_\_. “Os dramas de José Carvalho”. In.: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – GT Teatro Brasileiro*. São Paulo, Memória ABRACE Digital, 2010, p. 1-6. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Reginaldo%20Carvalho%20-%20Os%20dramas%20de%20Jos%20E%20Carvalho.pdf> Acesso em 02/03/2012.

\_\_\_\_\_. *Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942)*. In.: *Repertório: Teatro e Dança*. Salvador. Ano13, n. 15, UFBA /PPGAC, 2010, pp. 40-51. Disponível em :

<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5211/3761>

Acesso em 02/03/2012.

TEATRO. *Correio do Bonfim*. Senhor do Bonfim, ano XXX, n. 42, jul.1942, p. 1, 12.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Perspectiva, 2005.

**ABSTRACT** This paper analyzes the text of melodrama *The fatal wallet* presented in 1980 by members of *Shalom Youth Group* in the city of Antonio Gonçalves. First, the paper presents some characteristics of the melodramatic genre and points out the Catholic Church as responsible for its remaining in the second half of the twentieth century in Brazil's countryside. It also presents a reflection about the regional irregularities in the historiography of Brazilian theater.

**KEYWORDS** Brazilian theater; melodrama; *The fatal wallet*.

# bruna RONDINELLI

*Universidade Estadual de Campinas > IEL/Unicamp*

{DE UNE FEMME LAIDE A  
UMA MULHER FEIA:  
TRAJETÓRIA DE UMA  
ADAPTAÇÃO NO  
PALCO DO TEATRO DE  
SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA}

Doutoranda em Teoria e História  
Literária, sob orientação da Profa.  
Dra. Orna Messer Levin. Bolsista  
CAPES.

*E-mail: bgrasiela@gmail.com.*

**Bruna Grasiela da Silva RONDINELLI**<sup>1</sup>  
 Universidade Estadual de Campinas > IEL/Unicamp

## {DE UNE FEMME LAIDE A UMA MULHER FEIA: TRAJETÓRIA DE UMA ADAPTAÇÃO NO PALCO DO TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA}

A atividade teatral ocupou lugar de destaque no universo das relações culturais entre Brasil e França ao longo do século XIX.<sup>2</sup> Relações positivas graças aos diversos *passseurs culturels*, isto é, os agentes responsáveis pela recepção e trocas culturais entre as nações. Na atividade teatral, «les comédiens, les auteurs dramatiques, les critiques, sont des intermédiaires potentiels» (COOPER-RICHET, 2010, p. 606). Podemos acrescentar ainda a intermediação cultural realizada pelos tradutores e censores dramáticos, os quais também participaram da difusão de repertório estrangeiro em solo brasileiro durante o oitocentos.

A partir da segunda metade da década de 1830, momento em que eram poucos os autores brasileiros que compunham obras dramáticas para os teatros do Rio de Janeiro – destacando-se Gonçalves de Magalhães e Martins Pena –, houve um aumento considerável de adaptações de peças parisienses. Segundo Prado (1972), o ator João Caetano dos Santos foi um dos agentes responsáveis pela difusão dos dramas históricos franceses, já que montou diversas peças de Victor Hugo e Alexandre Dumas Pai. As companhias dramáticas francesas, que passavam temporadas nos teatros da capital do Império representando dramas, comédias e *vaudevilles*, também participaram desse processo de divulgação do repertório romântico produzido nos palcos de Paris.

Contudo, não se tratava de uma importação passiva de repertório para alimentar os palcos fluminenses, carentes de produções nacionais. Como veremos no caso da adaptação do *vaudeville* em dois atos *Une femme laide* (1845), de Jules de Prémaray (1819-1868), para o Teatro de São Pedro de Alcântara, em 1846, as relações no campo da atividade teatral estabeleciam-se a partir de uma rede que envolvia tradutores, atores e censores, os quais, juntos, convergiam para a adaptação e circulação dos textos teatrais no Rio de Janeiro.

De acordo com Larousse (1866), Jules de Prémaray foi um

1 *Doutoranda em Teoria e História Literária, sob orientação da Profa. Dra. Orna Messer Levin. Bolsista CAPES.*

E-mail: bgrasiela@gmail.com.

2 *Sobre o conceito de transferência cultural, baseio-me nas discussões teóricas trazidas pelo texto precursor de Michel Espagne e Michaël Werner. Ver ESPAGNE & WERNER (1987). E no artigo de Béatrice Joyeux-Prunel, que problematiza o método de estudo fundamentado nesse conceito. Ver JOYEUX-PRUNEL (2002).*

prolífico autor dramático e crítico teatral no periódico francês *Patrie*. Seu *vaudeville* *Une femme laide* apresenta caráter anedótico, sentimental e moralizador. O enredo, ambientado na Inglaterra do século XVIII, apresenta os principais recursos da tradição cômica que tecem quiproquós e provocam o riso, tais como esconderijos, disfarces, travestimentos, enganos, acontecimentos imprevisíveis e apartes. Davidson era um viúvo que cuidava de Alice, sua única filha. Ele a escondeu em sua casa, localizada no interior de uma floresta e afastada da Corte inglesa, para que ninguém a visse, pois uma feiticeira lhe predissera que a jovem teria a honra maculada por um homem sedutor e desonesto que a abandonaria antes do casamento. Como Alice não era conhecida pelas pessoas do reino, o mistério fez todos pensarem que a menina era muito feia, por isso o pai a privava do convívio social. No entanto, Alice era uma bela e romântica moçoila que sonhava com os virtuosos heróis dos romances de cavalaria. Após muitos quiproquós e a não realização da profecia, Alice e o nobre Sir Tockley se casaram. Na última cena da peça, um coro de versos musicados apresenta a moral da história, que alertava os pais sobre a melhor forma de conduzir a educação de suas jovens filhas: privá-las do convívio social e afastá-las dos homens poderiam ser ações educativas nocivas, pois, uma vez solitárias, as jovens encontrariam nos romances um fiel amigo que alimentaria as suas fantasias e ilusões românticas.

*Une femme laide* estreou no *Théâtre du Palais-Royal*, situado até os dias atuais na rua de Montpensier, em Paris, a 16 de dezembro de 1845. Na semana seguinte à estreia, em 22 de dezembro, o *vaudeville* foi elogiado pelo crítico teatral Théophile Gautier, em seu folhetim dramático semanal, publicado no rodapé das duas primeiras páginas do periódico *La Presse*. Gautier (1845) destacou o desempenho da atriz Augustine Duverger (1816-1896), a qual, ao cantar os versos musicados da peça no papel de Alice, teria obtido muitos *bravos* do público.

Em 03 de outubro de 1846, quase dez meses após a estreia em Paris, o ator português Manoel Soares (?-1859) – que aportara no Rio de Janeiro em 1829, juntamente com a companhia dramática lisboeta que tinha Ludovina Soares, sua irmã, como a principal artista – submeteu à censura do Conservatório Dramático Brasileiro a tradução da peça *Une femme laide*, intitulada *Uma mulher feia*. Como Manoel Soares teve acesso rápido ao texto do *vaudeville*, que há apenas poucos meses estreará na capital francesa?

A hipótese que defendemos sugere que o ator obteve o texto de *Une femme laide* a partir de sua primeira edição, publicada em Paris, ainda em 1845, pela coleção teatral *La France dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle*, de responsabilidade do edi-

tor Christophe Tresse. Segundo Mollier (2010), *La France dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle* foi criada em 20 de março de 1835 por Jean-Nicolas Barba, editor teatral e agente dramático. Em julho de 1839, após dificuldades financeiras, Jean-Nicolas Barba vendeu sua loja no Palais-Royal a Christophe Tresse, que assumiu a publicação da coleção. Esta era uma das principais fontes de renda da livraria, visto que a grande maioria das novas peças que estreavam nos teatros parisienses apareciam sob esse selo.

Todavia, ainda não encontramos indício de circulação dessa edição de *La France dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle* nos acervos de livrarias e gabinetes de leitura fluminenses da época. Localizamos apenas a primeira edição do *vaudeville L'ordonnance du médecin*, de Jules de Prémaray, editada por Michel-Lévy em 1847. O volume encontra-se no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Por isso, acreditamos que a companhia lírica francesa que aportou no Teatro de São Francisco, em 1846, pode ter trazido o volume de *La France dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle* em sua bagagem, tendo em vista o vasto repertório de *vaudevilles* que exibiu durante a sua estadia no Rio de Janeiro.

Em seu requerimento ao Conservatório Dramático, Manoel Soares afirmou que *Uma mulher feia* seria encenada em espetáculo em seu benefício, isto é, parte da renda obtida com a representação da peça seria vertida para o próprio ator. No mesmo dia em que foi submetida à instituição censora, o primeiro secretário, José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, designou Martins Pena, segundo secretário e censor, para avaliar a obra. Martins Pena emitiu o seguinte parecer: “Li a comédia acima mencionada e a julgo nas circunstâncias de subir à cena. 04 de outubro de 1846” (CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO. “Requerimento ao Conservatório Dramático Brasileiro, solicitando exame censório para a peça *Uma mulher feia*”, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, I - 08, 04, 66, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

Após a aprovação, *Uma mulher feia* estreou a 17 de dezembro de 1846, em um programa que também exibiu, pela primeira vez, a comédia *A barriga de meu tio*, de Martins Pena<sup>3</sup>. No anúncio do espetáculo, publicado pelo *Jornal do Commercio*, *Uma mulher feia* foi

3 O texto de *A barriga de meu tio*, última peça que Martins Pena estreou nos palcos, é, atualmente, desconhecido.

noticiada sem a indicação do autor da tradução:

Teatro de S. Pedro de Alcântara. Quinta-Feira, 17 de dezembro de 1846. Benefício do ator Manoel Soares. Dará princípio ao espetáculo a comédia em dois atos: *Uma mulher feia*. Se o título desta comédia é por si só um motivo de curiosidade, o seu entrecho é tão interessante e delicado, que o beneficiado julga ter feito nela uma boa escolha. Denominação dos atos: 1º O retrato. 2º O baile mascarado. Subirá à cena em seguida, e pela primeira vez, a comédia burlesca em 3 atos, escrita expressamente para o beneficiado: *A barriga de meu tio*, por L. C. M. Pena. Denominação dos atos: 1º A receita. 2º O veneno. 3º O poço. O ator Manoel Soares, escolhendo este espetáculo para seu benefício, conta com a valiosa proteção de seus amigos e do ilustrado público. Os bilhetes vendem-se na Rua do Núncio n. 3. Os Ilms. Srs. acionistas e assinantes que pretenderem os seus camarotes poderão deixar os seus nomes no escritório do teatro, até o dia 8 do corrente. (“TEATRO de São Pedro de Alcântara”. In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1846, Anúncios - Teatros, p. 04).

O mesmo programa voltou a ser exibido três dias depois, a 20 de dezembro de 1846. *Uma mulher feia* foi reprisada a 27 de janeiro de 1847, em espetáculo beneficente ao ator José Candido da Silva, encerrado pela comédia *O Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena. A quarta exibição do *vaudeville* ocorreu a 21 de setembro de 1848. O anúncio desse espetáculo, publicado pelo *Diário do Rio de Janeiro*, informou, pela primeira vez, que *Uma mulher feia* era uma imitação realizada por Martins Pena :

Teatro de S. Pedro de Alcântara. Companhia Dramática. 17ª Récita de assinatura. Quinta-Feira, 21 de setembro de 1848, subirá à cena a 1ª representação da interessante comédia em 2 atos: *O duelo na véspera do casamento ou Os desafios*. (...) Terminará o espetáculo com a linda comédia em 2 atos, imitação do Sr. Pena, *Uma mulher feia*.

Personagens:

Sir Tockley.....Sr. Pedro Joaquim  
 O duque.....Sr. Florindo  
 Davidson.....Sr. Paula Dias  
 Pistole, criado de Tockley.....Sr. Monteiro  
 Um criado.....Sr. Jacomo

Alice, filha de Davidson.....Sra. D. Gabriela  
Catarina criada.....Sra. D. Maria Amália.  
Os bilhetes vendem-se no lugar do costume. Principiará  
às 7 horas e meia. (“TEATRO de São Pedro de Alcân-  
tara”. In: *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 20 set.  
1848, Teatros, p. 03).

Damasceno (1956), em seu estudo precursor do espólio de Martins Pena – incorporado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em setembro de 1909 –, encontrou um manuscrito incompleto de uma peça sem título, constituído apenas pela apresentação das personagens e as cinco cenas iniciais do primeiro ato. O crítico classificou a peça como drama e a denominou *Drama sem título*, incluindo-a no segundo volume da coletânea *Teatro de Martins Pena*, que organizou objetivando estabelecer as obras completas do autor. Posteriormente, Damasceno localizou o título da peça, *Uma mulher feia*, mas não levou adiante as investigações. Constatamos tais informações em anotações de estudo de Damasceno, presentes no dossiê “Questões sobre autoria de censuras e da peça *Uma mulher feia* de Martins Pena, cópias de anúncios de representação da citada peça: notas várias”, o qual integra a Coleção Darcy Damasceno, depositada na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Tendo em vista o problema exposto, três hipóteses sobre a autoria da adaptação do texto nos parecem possíveis: Martins Pena traduziu o *vaudiville* e o julgou no Conservatório Dramático em causa própria; ou a tradução de *Uma mulher feia* não foi feita por ele, podendo ter sido realizada pelas mãos do próprio Manoel Soares, o ator responsável pelo benefício; ou ainda, o tradutor pode ter sido uma terceira pessoa que desconhecemos.

Não seria absurda a possibilidade de Martins Pena ter sido o adaptador da peça, já que era fluente em francês, como apontou Veiga (1949), o seu primeiro biógrafo. Assim, não teria assumido a autoria como artifício para driblar a censura e ter a chance de ser o censor da própria peça. Conheceríamos, então, uma nova faceta do dramaturgo, a de adaptador de peças do repertório dramático francês.

Contudo, não podemos ignorar o fato de que *Uma mulher feia* estreou anonimamente, sem ter sido atribuída a Martins Pena, quando este já assinava as suas composições dramáticas e era aplaudido pelos espectadores fluminenses. Desse modo, não haveria motivos para omitir o seu nome, a menos que o autor quisesse ter a oportunidade de ser o censor da peça. Se Martins Pena não foi o

adaptador do *vaudeville*, este lhe foi atribuído, erroneamente, no anúncio de 1848. Neste caso, o processo de avaliação censória praticado pelo Conservatório Dramático explicaria a presença do manuscrito no espólio do autor, uma vez que os censores da instituição recebiam uma cópia manuscrita da peça que estavam incumbidos de analisar. E sabemos que Martins Pena costumava não devolver os manuscritos, como podemos observar no caso de censura da peça *Fabio, o noviço*. Conforme o “Requerimento ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exames censórios, para as peças a serem encenadas no Teatro São Pedro d’Alcântara”, integrante da Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 18 de fevereiro de 1845, José Antônio Tomás Romeiro, diretor do Teatro de São Pedro de Alcântara, encaminhou um requerimento a Martins Pena, solicitando que este avaliasse *Fabio, o noviço*, tradução do melodrama *Fabio le novice* (1841), de Charles Lafont e Noël Parfait. O censor aprovou a peça para encenação, mas não devolveu o manuscrito a José Romeiro, que lhe encaminhou novo requerimento solicitando sua devolução: “José Antônio Tomás Romeiro faz os seus cumprimentos ao Ilustríssimo Sr. Luis Carlos Martins Pena, e lhe roga o obséquio de lhe enviar o drama que junto com outros foi para censura, intitulado Fabio o noviço pois que dele muito precisa” (CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO. “Requerimento ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de devolução da peça *Fabio o noviço*, que fora mandada para exame”, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, I - 08, 03, 51, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

Por outro lado, a análise da materialidade do manuscrito de *Uma mulher feia* nos traz mais uma questão: a grafia do texto difere da letra de Martins Pena, observada em suas correspondências, a qual, por sua vez, se assemelha às anotações de correções de tradução, inseridas nas margens. Então, nos parece que Martins Pena, além de censor, desempenhou o papel de revisor da tradução da peça. Analisando as anotações presentes nas margens do manuscrito, notamos que, em diversos diálogos, nos quais o tradutor adotou um registro formal, as correções recomendavam maior coloquialidade, tornando-os mais adequados para a encenação no palco: “tendes fechadas” foi substituído por “fechais”; “eis-nos”, por “estamos”; “eis-me”, por “estou”. Desse modo, seria sensato cremos que as correções foram feitas por Martins Pena, pois, em 1846, o autor já tinha adquirido uma sólida experiência como dramaturgo, conhecedor das especificidades da cena, como revelam as rubricas e os diálogos de suas comédias.

Além disso, Martins Pena e Manoel Soares formaram uma parceria pro-

dutiva para o palco do Teatro de São Pedro de Alcântara, já que quatro comédias do autor (*O Judas em sábado de aleluia*, *O caixeiro da taverna*, *As casadas solteiras* e *A barriga de meu tio*) estrearam em espetáculos beneficentes em favor do ator português, o que nos sugere que foram encomendadas por este.<sup>4</sup>

Das hipóteses que levantamos acerca da autoria da tradução da peça, nenhuma pode ser considerada, até o momento, como a mais verdadeira. O que podemos afirmar é que o texto intitulado *Drama sem título*, que figura na coletânea de obras completas de Martins Pena, não é uma composição original do autor; trata-se da adaptação do *vaudeville* francês *Une femme laide*, de Jules de Prémaray.

Sobre a adaptação, o cotejo do manuscrito de *Uma mulher feia* – intitulado “Drama sem título em dois atos”, depositado na Coleção Martins Pena, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – com a edição parisiense de *Une femme laide*, impressa em 1845, nos permitiu verificar que o tradutor brasileiro fez grandes modificações no texto, a partir de uma orientação moralizante e que considerava as condições reais do palco do Teatro de São Pedro de Alcântara.

A princípio, o que nos atraiu a atenção foi a supressão total dos *couplets* da peça, isto é, as estrofes musicadas, em que as personagens, geralmente duas, cantavam juntas versos rimados, os quais exerciam funções precisas no enredo: preparavam a transição de cenas e atos; sintetizavam, resumiam e aceleravam a ação. Assim, o adaptador modificou o gênero: de *vaudeville* para uma simples comédia. De fato, a peça foi anunciada na imprensa fluminense como comédia. O que poderia ter levado o adaptador a suprimir as canções da obra? Se considerarmos as características artísticas dos atores do Teatro de São Pedro de Alcântara que desempenharam os papéis das personagens de *Uma mulher feia*, podemos cogitar uma resposta possível a essa questão. Segundo o anúncio publicado pelo *Diário do Rio de Janeiro*, em 20 de setembro de 1848, os seguintes artistas atuaram: Pedro Joaquim – Sir Tockley; Florindo Joaquim – o Duque; Francisco de Paula Dias – Davidson; Gabriela da Cunha – Alice, filha de Davidson; Maria Amália – Catarina, criada de Alice. Esses artistas eram conhecidos pelas suas atuações em dramas e comédias, gêneros que não lhes cobravam a habilidade do canto; o que nos faz

4 Sobre as condições de estreias das comédias de Martins Pena, ver RONDINELLI (2012).

pensar, então, que não se sentiram confortáveis em cantar *couplets*, que exigiam o treino vocal e a sincronia rítmica entre os artistas no palco.

Na adaptação, foram suprimidos os diálogos que poderiam causar polêmica sobre o comportamento de jovens mulheres. Um longo trecho da primeira cena, em que Alice reclamou ao seu pai, Davidson, que não conhecia outro homem senão ele, não foi incorporado à tradução: “ALICE: – (...) sempre sozinha... Em relação a mulheres, eu só vejo Catarina. (...) Eu nunca vi outro homem a não ser você, meu pai. (...) A liberdade!... Respirar um ar novo. (...) Ver um país que a gente não conhece...”<sup>5</sup>

A cena dois, na qual Catarina e Alice conversaram sobre o romance que mantinham escondido de Davidson, sofreu grandes modificações. As duas jovens afirmaram ter lido o romance *Aventures de très haut et très gentil Baron Arthur de Brigfort et de très noble et très belle demoiselle Lucy de Kramer*, uma história de cavalaria que as teria instruído sobre o sentimento amoroso e o casamento, fazendo-as sonhar com um cavaleiro amante que as levaria para viver aventuras, assim como as narradas no livro. As falas transcritas a seguir foram totalmente suprimidas na adaptação:

CATARINA: – Eu acreditava que eu tinha vindo ao mundo de um repolho. E nós estávamos desoladas... quando esta história prova que nada é impossível! Você se lembra do que nós já lemos... as aventuras tão extraordinárias!

(...)

CATARINA: – Um cavaleiro de boa aparência, armado... eu bem gostaria de saber se os homens ainda portam todas as armas...

ALICE: – Ele vai montar a cavalo...

CATARINA: – E avante!<sup>6</sup>

5 No original: “ALICE: – (...) toujours seule... En fait de femmes, je ne vois que Catherine. (...) Je n'ai jamais vu d'autre homme que vous, mon père. (...) La liberté!... Respirer un air nouveau. (...) Voir un pays qu'on ne connaît pas...” (PRÉMARAY, 1845, p. 02. Tradução minha).

6 No original: “CATHERINE: – Moi, je croyais que j'étais venue au monde sous un chou. Et nous irions nous désoler... quand cette histoire prétend que rien n'est impossible! Souvenez-vous de ce que déjà nous en avons lu... des aventures si extraordinaires! (...) CATHERINE: – Un cavalier de bonne mine, armé de toutes pièces... je voudrais bien savoir si les hommes sont encore armés de toutes pièces... ALICE: – Il va monter à cheval... CATHERINE: – Et avante! (Ibid., p. 04-05, tradução minha).

As modificações e supressões de diálogos, nos quais as personagens femininas mostravam desobediência à figura paterna e viviam as fantasias e ilusões oferecidas pelas leituras romanescas, indicam que o tradutor da peça, temendo que a encenação de tais comportamentos irritasse os pais de família ou influenciasse de maneira nociva as jovens mulheres, estava ciente do que seria moralmente aceito, ou não, pela plateia do Teatro de São Pedro de Alcântara.

Por fim, chegamos a algumas conclusões. *Une femme laide* é um típico *vaudeville*, cujo autor soube manejar adequadamente as características do gênero (quiproquós, enganos, reviravoltas, versos musicados). Não se trata, porém, de uma peça inovadora ou de uma obra-prima dentro de sua estética. Estudada a partir de uma perspectiva histórica transnacional, a circulação desse *vaudeville* apresenta relevância para a historiografia do teatro romântico, uma vez que a sua tradução esteve submetida a pressões culturais e nos permitiu visualizar a rede que envolvia os agentes responsáveis pelos espetáculos teatrais no Rio de Janeiro, na década de 1840. Momento em que o teatro brasileiro buscava se estruturar, não apenas em questões de espetáculo, mas também na criação de uma literatura dramática nacional. Apesar de restarem algumas indagações acerca da autoria de sua tradução – as quais, no momento, não possuem uma resposta definitiva e comprovada com documentos –, a adaptação do texto de *Une femme laide*, na capital do Império brasileiro, demonstrou a ação de alguns *passseurs culturels*, muitas vezes esquecidos pelas histórias teatrais convencionais, tais como as companhias de artistas franceses, que passavam temporadas nos teatros do Rio de Janeiro; os tradutores, que adaptavam as obras; os atores, responsáveis pela escolha do repertório que encenavam nos espetáculos beneficentes; e os censores do Conservatório Dramático Brasileiro, encarregados de avaliarem as peças e permitirem, ou não, as suas montagens nos palcos.

## REFERÊNCIAS :

### 1. Periódicos

GAUTIER, Théophile. «Palais-Royal: *Une femme laide*, vaudeville, de M. Jules de Prémaray». In: *La Presse*, Paris, 22 dez. 1845, Feuilleton de *La Presse* - Théâtres, p. 03.

“TEATRO de São Pedro de Alcântara”. In: *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1847, Teatros, p. 03.

- \_\_\_\_\_. In: *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 20 set. 1848, Teatros, p. 03.  
 “TEATRO de São Pedro de Alcântara”. In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1846, Anúncios - Teatros, p. 04.  
 \_\_\_\_\_. In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1846, Anúncios - Teatros, p. 04.

## 2. Manuscritos

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO. “Requerimento ao Conservatório Dramático Brasileiro, solicitando exame censório para a peça *Uma mulher feia*”, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, I - 08, 04, 66, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. “Requerimento ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exames censórios, para as peças a serem encenadas no Teatro São Pedro d’Alcântara”, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, I - 08, 02, 71, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. “Requerimento ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de devolução da peça *Fabio o Noviço*, que fora mandada para exame”, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, I - 08, 03, 51, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

DAMASCENO, Darcy. “Questões sobre autoria de censuras e da peça *Uma mulher feia* de Martins Pena, cópias de anúncios de representação da citada peça: notas várias”, Coleção Darcy Damasceno, I - 26, 02, 78, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

PENA, Martins. “Drama sem título em dois atos”, Coleção Martins Pena, I - 06, 26, 04, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

## 3. Bibliográficas

COOPER-RICHET, Diana. «Passeurs culturels». In: DELPORTE, Christian; MOLLIER, Jean-Yves & SIRINELLI, Jean-François (Dir.). *Dictionnaire d’histoire culturelle de la France contemporaine*. Paris, PUF, 2010, pp. 605-7.

ESPAGNE, Michel & WERNER, Michaël. «La construction d’une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)». In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, ano 42, n. 4, Jul.-Ago., 1987, pp. 969-992.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Tome XIII. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1877. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205365n.r=grand+dictionnaire.langPT>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. «Les transferts culturels. Un discours de la méthode». In: *Hypothèses*, 2002, pp. 149-162.

MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras: história do capitalismo editorial*. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo, Edusp, 2010.

PENA, Martins. *Teatro de Martins Pena: dramas*. Vol. II. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, MEC, INL, 1956.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário e o repertório*. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1972.

PRÉMARAY, Jules de. «Une femme laide». In: *La France dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle*. Tome XVIII. Paris, Christophe Tresse, 1845.

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2012.

VEIGA, Luís Francisco. “Luís Carlos Martins Pena: o criador da comédia nacional”. In: *Dionysos*, Rio de Janeiro, MEC, Serviço Nacional de Teatro, n. 01, ano I, Out. 1949, p. 57-68.

**ABSTRACT** This paper presents the adaptation of the French *vaudeville* *Une femme laide* (1845), written by Jules de Prémaray, for the São Pedro de Alcântara Theater’s stage, at Rio de Janeiro, in 1846. Using an approach based on Spectacle’s Cultural History, we will discuss the play debut, its censure, carried out by Martins Pena, as well as the textual changes made for the Portuguese adaptation.

**KEYWORDS** *Uma mulher feia*; Martins Pena; São Pedro de Alcântara Theater.



**S E Ç Ã O**  
**A B E R T A**

# rejane ARRUDA

Universidade de São Paulo > USP

## {A INCORPORAÇÃO DO PRÉ-JOGO: TENTATIVAS DE FORMALIZAÇÃO DE UM PROCEDIMENTO ESTRANHO}

Graduada, mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP. Tem desenvolvido pesquisa em artes com ênfase na Teoria e Prática Teatral, Formação do Artista e interfases com o cinema e a psicanálise. É também encenadora e atriz.

*E-mail: [ejane.arruda@usp.br](mailto:ejane.arruda@usp.br).*

## A INCORPORAÇÃO DO PRÉ-JOGO: TENTATIVAS DE FORMALIZAÇÃO DE UM PROCEDIMENTO ESTRANHO

**Rejane K. ARRUDA<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo > USP

Em pesquisa de doutorado intitulada *O ateliê do ator-encenador*, desenvolvida na Universidade de São Paulo junto ao CEPECA<sup>2</sup>, investigamos um procedimento para o ator que chamamos “incorporação do pré-jogo”. Esse procedimento é um desdobramento da “Memorização através da escrita”, praticada e transmitida por François Khan. O ator do “Teatr Laboratorium”, de Jerzy Grotowski, propõe que as falas extraídas de um texto-dado sejam memorizadas pela repetição da escrita (no papel) ao invés de decoradas. Desdobramos este procedimento e incluímos, junto às falas do texto-dado, outros materiais, por exemplo, a nomeação de figuras extraídas das artes plásticas ou movimentos performativos. Criamos assim uma organização do corpo em cena (espécie de rubrica) que é memorizada para ser transformada no jogo com as falas. Isto é o pré-jogo: uma espécie de rubrica, uma “pré” organização, que em cena será transformada. Ela é trabalhada para ser posta em relação com os outros materiais – daquele instante de cena. Nela incluímos pensamentos: uma fala escondida, inventada, que ajuda o ator a enlaçar-se à fala do autor. Quando a fala externa (do autor) é anunciada, ela aparece como impulso. Isso porque substituí a fala interna (que o ator inventa) e o impulso se inscreve na troca entre os dois materiais: fala externa substituindo à interna (que marcou o corpo durante a repetição da escrita). Ou seja, intercalamos materiais: fala externa, fala interna (pensamentos) e descrições do desenho corporal – criando uma nova cadeia, que passa pela memorização através da escrita.



> materiais verbais que o ator produz  
rompem a cadeia do texto do autor

O pré-jogo é outro texto, que o ator cria e que contém o texto

<sup>1</sup> Graduada, mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP. Tem desenvolvido pesquisa em artes com ênfase na Teoria e Prática Teatral, Formação do Artista e interfaces com o cinema e a psicanálise. É também encenadora e atriz.

E-mail: rejane.arruda@usp.br.

<sup>2</sup> O Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA) é um projeto do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, coordenado, desde 2006, pelo Prof. Dr. Armando Sergio da Silva, e do qual fazem parte pesquisadores de diversas titularidades que oferecem interlocução às pesquisas uns dos outros.

do autor “encaixado”. Ele resulta de associações particulares, que surgem enquanto o ator escreve. Ou, ainda, por encontro: quando olha outros materiais e subitamente associa o texto-dado. Essas associações são materiais ocultos de incidência<sup>3</sup>. O ator as memoriza em certa ordem, que se torna fixa. Através da repetição do ato de escrever, a reverberação da cadeia fixa é marcada. Em improvisação, esta reverberação é atualizada. A incidência das palavras reaparece no corpo para servir ao improvisado. A rubrica é treinada (através da repetição da escrita) para ser esquecida, para ser atualizada fora do foco de atenção do ator: através da tessitura da memória corporal, sem intencionalidade, como uma espécie combustão com os materiais do “instante-já”<sup>4</sup> e aqueles (da memória) cujo eco foi despertado. O pré-jogo é apenas um dos materiais, estruturado por uma cadeia, uma ordem, uma sucessão fixa, um trilho de trocas, cuja reverberação pode acordar toda uma tessitura de atravessamentos.

Abre-se, assim, um campo de pesquisa para a criação do pré-jogo: vozes dos interlocutores no processo de criação (diretor, parceiros, interlocutores eventuais); vozes internas (imagens acústicas ou visuais) inventadas; associações com a própria história de vida; descrições de movimentos performativos<sup>5</sup>, imagens extraídas das artes plásticas ou do corpo cotidiano. A partitura física será marcada como resultante de uma espécie de montagem (via tessitura corporal) do pré-jogo com certo deslocamento que acontece durante o ato de improvisado. A cadeia do pré-jogo se desloca para mais além dela mesma. Por exemplo, se no pré-jogo estava registrado que eu toco no umbigo, agora, em cena, eu toco no sexo. Em cena, contamos com um jogo de enquadramentos na cena para atualizar as reverberações do pré-jogo e produzir um além delas, de maneira que o corpo vá um pouco adiante, atualize, crie algo diferente do que está registrado no papel e foi memorizado, traga consigo uma série de ecos antigos. O enquadramento é a organização espaço-temporal cujos limites se estabelecem. Ele instaura a necessidade de se preencher, com a tessitura corporal, os espaços e os tempos abertos. O enquadramento constitui uma abertura, uma fissura, defasagem entre os impulsos do pré-jogo e o tempo-espaço em cena. É neste espaço que o ator cria. O ator encontra-se munido dos impulsos do pré-jogo, mas se depara

3 O termo é utilizado, na Física, para a “incidência da luz” sobre a terra, designando uma influência ou um impacto. Lacan utiliza o termo em referência ao significante: “incidência do significante”, postulando o efeito, o impacto, do significante sobre o corpo. Da mesma maneira, o trabalho do ator testemunha um impacto, um efeito do material verbal sobre o corpo – de maneira que nos interessa aqui o termo “incidência”, sendo que a tomamos como uma função que pode ser exercida por diferentes materiais.

4 Trata-se do “aqui e agora”, expressão disseminada nas práticas de Jogos Teatrais e na cultura teatral de um modo geral; um tempo de verticalidade cuja percepção do ator se dá a posteriori. Quando o ator percebe, a resultante do jogo já aconteceu: a ação física já foi produzida no corpo – ou a impressão digital, para utilizarmos um termo de Silva (2010). Em “Improvisação para o Teatro” Spolin diz: “O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera duas dádivas no momento” (SPO-LIN, 1979, p. 4).

5 Trata-se daqui de um campo paradigmático do que Josette Féral chama “performatividade” (em oposição à ideia de representação). Tomamos Pina Bausch como um modelo exemplar. Na prática do “Ateliê do ator-encenador”, costumamos extrair movimentos dos espetáculos de Pina Bausch – que acabam por ser transformados em função de “falas internas” e situações ficcionais do espetáculo. Estabelece-se um vetor de investigação: da abstração do movimento à ação e relação com o outro.

com o vazio nessa defasagem, vai além, ocupando o espaço-tempo com uma produção que é daquele instante.

Há uma diferença fundamental entre o procedimento de Khan e o que investigamos. Com o procedimento de Khan, fixa-se a reverberação da fala que será dita pelo ator. No que investigamos, memoriza-se a escrita de um verbo que o ator guarda em segredo. Mas a diferença não quer dizer o não reconhecimento da importância da memorização da fala, que podemos chamar “externa” (que será dita). Nos dois procedimentos, procura-se evitar o ato de decorar, a sonoridade em blocos, difícil de aconchegar ou ser absorvida na ação. Evita-se que a sonoridade da fala seja constituída de maneira autônoma em relação ao enquadramento plástico-corporal. Ou seja, o enquadramento sonoro deverá ser produzido em improviso, em cena. O ator fala pela primeira vez diante do outro, em ação, em cena, em improviso. Ele não fala antes; antes de entrar em cena, ele apenas escreve. A oralidade é criada naquele instante de cena. Ela vem absorvida pela visualidade da ação que surge.

Mesmo sem ter sido em momento anterior repetida em voz alta, durante a cena a fala “vem” (porque foi escrita diversas vezes). Da mesma maneira, a descrição das figuras extraídas das artes plásticas ou movimentos performativos também “vêm”: aparecem, de maneira a construir um enquadramento plástico-corporal. Por um lado, o ator trabalha os impulsos para a construção corporal; por outro, trabalha as falas internas que associam o seu contexto de vida. Estes materiais reverberam a tessitura de uma memória que é corporal e contém os ecos do que já a atravessou (e a constituiu). É um tipo de operação que testemunha a íntima articulação entre linguagem, corpo e memória. Se as associações reverberam o corpo e se são, com a repetição, alinhavadas em cadeia, o seu encadeamento se precipita em cena (carregando, junto, os ecos que perdemos de vista na tessitura corporal). É como puxar um fio: tudo se precipita. A repetição da escrita enlaça os materiais que serão postos em jogo com o enquadramento oferecido pela cena. Digamos que, na cena, os materiais se desenrolam em uma sucessão de impulsos e entram em relação com a fala dita pela primeira vez. O enquadramento plástico corporal surge deste jogo e só então é fixado. Em cena se

dão novas associações. Não se trata da representação dos materiais antes associados, mas de produção nova, filtragem naquele instante específico.



> “Jeune Femme en Buste dite la Florentine”  
de Hippolyte Flandrin (1809-64)<sup>6</sup>

Quando se trabalha o pré-jogo com a visualidade das figuras extraídas das artes plásticas (por exemplo, *Jeune Femme en Buste Dite La Florentine*, de Hippolyte Flandrin, ou *Hope Dreams*, Charles West Cope), torna-se uma brincadeira gostosa: descobrir os desdobramentos das ações que as imagens nos sugerem. Podemos alinhar um lugar para uma das figuras naquela escrita (autoral) do pré-jogo, fixando o seu encontro com uma fala interna e uma externa, criando uma espécie de acorde. Trata-se de fixar a reverberação de acordes de três notas em sucessão, criando um arranjo, uma partitura tal como na música (por escrito). Esse processo é intuitivo (no sentido da criação, do improviso). E é singular, pois cada um escuta aquela figura de uma maneira, nomeia-a e a descreve de forma particular no seu pré-jogo. Trata-se de encontros inesperados, pois quando se olha é de súbito (*insight*) que se vê uma ação. Só que, fora da cena (no momento de criação do pré-jogo), não estamos na posição de encenar a incidência destes encontros, de maneira que é preciso alinhar os acordes na memória corporal (através da repetição da

6 Fonte da imagem: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte-Jean\\_Flandrin\\_1809-64\\_Jeune\\_femme\\_en\\_buste,\\_dite\\_La\\_Florentine.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte-Jean_Flandrin_1809-64_Jeune_femme_en_buste,_dite_La_Florentine.jpg). Acessado em 28/09/2013.

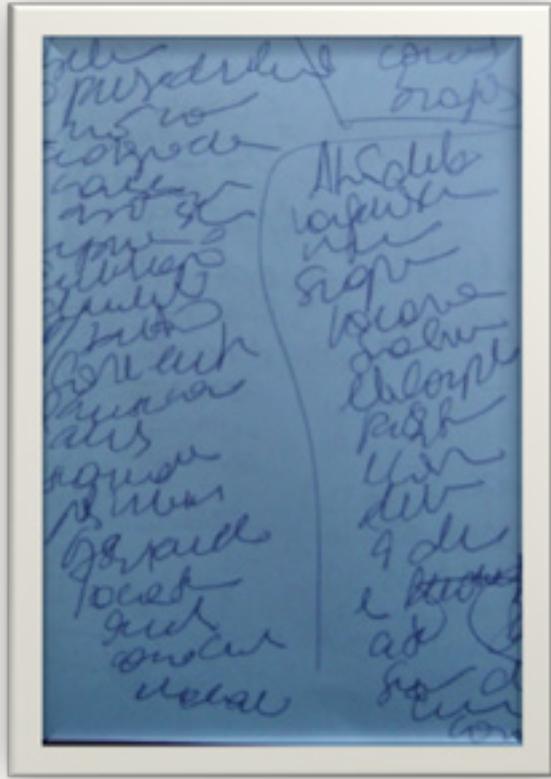
escrita) para que a sua reverberação seja atualizada, em cena, em determinado lugar, configurando-se como o impulso para uma ação.



> *“Home Dreams”*  
(Charles West Cope, 1869)<sup>7</sup>

Mas como esta imagem, descrita em palavras no pré-jogo (palavras que estão no papel), pode se reproduzir via reverberação corporal no fluxo da fruição de um improvisado bem naquele lugar designado para ela? A estratégia é repetir a escrita da sua nomeação (inscrita em determinada ordem junto a outros elementos) até a mão escrever sozinha (até não precisar mais do intervalo do tempo para lembrar). Este fluxo vai para a cena. A repetição da escrita, ritmada, passa a enlaçar-se no corpo. Só vamos à cena depois que chegamos à etapa da “psicografia” (nomeada assim por uma aluna). Durante o ato de escrever, o movimento da mão se opõe à fruição das associações (que são mais rápidas). O pulso desta fruição descompassa, estraga, borra, rompe a caligrafia. A caligrafia borrada parece escrita psicografada. É sinal de que o impulso já está forte o suficiente para, em cena, se precipitar. “Não pensei neles, mas apareceram”: é o testemunho recorrente de alunos. As sucessivas trocas entre as palavras, na medida em que uma substitui a outra, produzem saltos, fissuras, espaços – que, em cena, o ator preenche com a dilatação do seu corpo (para ocupar o tempo e espaço que, na cadeia escrita, não existia).

7 Fonte da Imagem: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles\\_West\\_Cope\\_-\\_Home\\_Dreams\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_West_Cope_-_Home_Dreams_-_Google_Art_Project.jpg). Acessado em 29/09/2013.



> a “psicografia”: momento em que a caligrafia é desestruturada.<sup>8</sup>

Devido à estranheza deste procedimento, fui procurar referências<sup>9</sup>. Encontrei muitas, que me ajudaram. Não exatamente do procedimento que proponho, mas de outros que, juntos, podem fundamentá-lo. Em Grotowski, encontrei não a escrita, mas a repetição do que ele chama “treino na imobilidade”: não a repetição da partitura física, mas dos impulsos, quando o ator visualiza as ações da cena.

O ator começa esses pequenos impulsos, quase sem mover-se. Se nessa sequência dizia algo, o ator no início faz esses pequenos impulsos deixando correr o texto. Depois começa a dizer essas frases na mente, sem pronunciar as palavras, na sua cabeça, e quanto chega aquele fragmento que precisa realizar em plena ação. Tal preparação, na verdade quase estática, eu diria caracterizada por uma retenção

<sup>8</sup> Fotografia tirada pela própria autora, de sua memorização através da escrita: um fragmento do romance “Minha Vida”, de Nelson Rodrigues, junto a outros materiais (falas internas e nomeações de imagens utilizadas na pesquisa desenvolvida no CEPECA para o espetáculo “Casa”).

<sup>9</sup> Poderíamos articular aqui a “escrita automática”, utilizada pelos surrealistas e defendida principalmente por Bresson. No entanto, trata-se aqui de uma preparação para a cena através de uma composição (que se torna “escrita automática”). Era preciso buscar no bojo da teoria teatral as referências.

dos impulsos, ou por impulsos contidos, não o colocará de modo algum em uma posição difícil para começar. Ao contrário, será como uma catapulta que o lança (GROTOWSKI, 2012, p. 220).

Existe em Grotowski uma noção de impulso interno, retido, para, depois, explodir em cena; ou seja, a noção de uma elaboração (e repetição) interna para, em um segundo momento, lançar-se. Essa noção testemunha o tempo anterior à entrada do ator em cena, um tempo de preparação. É este o momento da criação do pré-jogo, da produção de uma cadeia como uma sucessão de impulsos. “Enquanto preparam um papel vocês podem trabalhar sozinhos sobre as ações físicas. Por exemplo, quando vocês estão em um ônibus, ou então, esperando no camarim antes de voltar ao palco (...)” (RICHARDS, 2012, p. 108). Grotowski testemunha a diferença entre duas funções: a incidência<sup>10</sup> (da imagem das ações) e o enquadramento (plástico-corporal articulado à ação). A cadeia das imagens pode atuar no momento em que o ator não está enquadrado na cena (na partitura cênica), mas no ônibus, no camarim, na visualidade do cotidiano. Ela afeta o ator, mas não o enquadra ainda. Esse fato indica a existência de duas funções diferentes: incidência e enquadramento. Continuando a citação de Richards:

Quando vocês fazem cinema, perdem muito tempo esperando; os atores sempre esperam. Vocês podem utilizar todo esse tempo. Sem serem percebidos pelos outros, podem treinar as ações físicas, e tentar fazer uma composição de ações físicas permanecendo no nível dos impulsos. Isso significa que as ações físicas ainda não aparecem, mas já estão no corpo. Porque elas são “in/pulso”. Por exemplo: em um fragmento do papel que estou fazendo em que estou sentado no banco de um jardim, uma pessoa está sentada ao meu lado, eu a olho.

10 *Aqui utilizamos “incidência” como uma função ou a propriedade do material de causar impacto no corpo.*

Agora, suponha que eu esteja trabalhando sozinho este fragmento com uma parceira imaginária. Exteriormente – não estou olhando para ela, eu a imagino – faço apenas o ponto de partida: o impulso de olhá-la. Da mesma maneira, faço o próximo ponto de partida: o impulso de me inclinar, de tocar a mão dela (o que Grotowski está fazendo é praticamente imperceptível) – mas não deixo que isso apareça completamente como uma ação, só estou começando. Você está vendo, eu quase não me movo, porque é apenas a pulsão de tocar, mas não exteriorizo. Agora eu caminho, caminho... só que estou sempre na minha cadeira. É assim que se pode treinar as ações físicas. Além disso, suas ações físicas podem estar mais enraizadas em sua natureza se vocês treinam os impulsos, ainda mais que as ações. Pode-se dizer que a ação física praticamente já nasceu, mas ainda está contida, e desse modo, em nosso corpo, estamos “colocando” uma reação certa (assim como alguém “coloca a voz”). (RICHARDS, 2012, pp. 108-9)

Richards fala de pulsão: “a pulsão de tocar” quando o ator, em imobilidade, visualiza uma ação de tocar. Visualizar (ou escutar internamente enquanto se repete uma escrita) é desejar a ação, experimentar o seu efeito, sem ainda estar no enquadre espaço-temporal do desenho do corpo em cena. Neste momento de imobilidade, o enquadramento é dado pela posição em que o ator se encontra no camarim, ônibus ou em casa escrevendo: imóvel. A imobilidade oferece resistência à incidência das cadeias visualizadas ou escutadas internamente – e esta resistência aumenta o seu impulso. Há uma relação de tensão entre incidência e enquadramento.

Segundo Richards (2012, p. 108):

Em seu livro, *O Trabalho do Ator sobre seu Papel* (Работа Актера над Ролью), no capítulo dedicado ao Inspetor Geral de Gogol, Stanislavávski escreve sobre o impulso: “Agora eu repito todas as ações que estão marcadas nessas anotações (...) sem as executar fisicamente. No momento, vou me limitar a estimular e reforçar os impulsos que estão dentro

desta ação”.

Encontramos o princípio do treino na imobilidade a partir de anotações no papel (da escrita). Há a proposição de que o ator anote os materiais de estímulo, criando um texto seu que se mistura ao do autor. Deparamo-nos com a presença da prática de escrever: criar outro verbo que não estava no texto do autor.

[...] Agarrem-se às palavras e frases isoladas de que tiverem necessidade. Escrevam-nas e acrescentem-nas a seus próprios textos livres. Quando chegarem à segunda leitura e às seguintes, tomem mais notas, recolham mais palavras para incluir no texto que vocês mesmos inventaram para seus papéis. (STANISLAVSKI, 2005, p. 297)

Tal como no pré-jogo, trata-se de um revezamento de cadeias: o texto-dado pelo autor junto a materiais do ator, que também se tornam texto. Encontrei em Knébel – a atriz, assistente e discípula de Stanislavski que escreveu *La poética de la pedagogia teatral* (e outros livros) a partir da sua experiência no Teatro de Artes de Moscou – que o ator deve escrever tudo o que pensa, toca, ouve e vê em cena<sup>11</sup>. Com essas quatro cadeias (o que vê, pensa, ouve e toca), que se revezam, ele cria um detalhamento, sucessão de ações. Encontrei também um trecho em que Thomas Richards descreve um *workshop* de Cieslak<sup>12</sup> e a escrita novamente aparece. Os materiais são dispostos em duas colunas.

Cada um teria que pegar o próprio caderno de anotações, dividir uma página em duas colunas e escrever, em uma coluna, tudo o que tinha feito durante a improvisação; e na outra coluna, escrever tudo o que tinha associado internamente: todas as ações físicas, imagens mentais e os pensamentos, as memórias de

11 Essa prática encontra-se descrita em KNÉBEL (2002, p. 27). Trata-se de uma prática corrente no Sistema Stanislavskiano. Também encontramos em Jimenez (1990, p. 303): “Se pueden desomponer nuestro cinco sentidos en una serie de minúsculas acciones físicas y anotarlas en una hoja de papel”.

12 Ator de *O príncipe constante*, encenado por Jerzy Grotowski (Teatr Laboratorium, Polónia, 1967).

lugares, as pessoas (...). Ele disse que através de tudo o que tivéssemos escrito em nosso caderno seríamos capazes de reconstruir, memorizar e repetir a improvisação que havíamos acabado de fazer (RICHARDS, 2012, p. 13).

Há o momento em que o ator não utiliza o enquadramento plástico corporal do espaço-tempo cênico, mas fixa a imagem visual ou acústica, pela escrita, para uma preparação ao nível dos impulsos. Durante a escrita, vive-se a pulsação daquilo que ainda não se realizou. Há uma espécie de voz, que se materializa e vai se tornando consistente com a repetição. A voz como uma espécie de ordem de comando: o ator é como um objeto desta voz. Da mesma maneira que um instrutor de jogo em Spolin<sup>13</sup> maneja a produção do ator com a sua voz, com a escrita repetitiva de um pré-jogo ele próprio constrói esta voz à qual o corpo responde na medida em que imprime os seus ecos. Voz articulada a imagens, que também incidem.

Junto aos significantes em escuta (a partir do que se escuta daquela escrita) acontecem associações livres, de estalo. Não se trata de uma lógica da associação de ideias, mas de saltos através da sonoridade: da livre associação, portanto. As associações são inesperadas e para além de um imaginário composto, de uma situação ou uma sequência de ações em que um eu (ou um ele) está inscrito em relações. Observa-se a imersão no sentido das relações imaginárias e duais, mas algo se dá para além desta operação. A imagem como um sentido está em Lacan. Durante a escrita, ela vai se tornando mais clara, tal como um quarto escuro pouco a pouco se enche de luz, como descreve Stanislavski. Existe a pulsação de ver esta imagem. Existe uma operação do olhar que implica a pulsação escópica<sup>14</sup>: olhar o contexto ficcional que se constitui. Mas também há uma operação *nonsense*, do som que salta para outra coisa e, assim, faz graça.

Outra maneira de compreender o procedimento é reconhecer a articulação entre palavra e corpo, tal como se testemunha com Merleau-Ponty. Para Merleau-Ponty, “antes de ser o índice de um

13 *Em Spolin há sempre a voz do diretor no jogo, causando efeitos sobre o ator. Ver Spolin (1999).*

14 *“Pulsão escópica” é um conceito que vem da psicanálise. O termo está especificamente em Lacan. Trata-se da pulsação do olhar, ou seja, a pulsação que tem como objeto o olhar. O termo “pulsação” vem de Freud: o que, no Homem, corresponderia ao instinto do animal, mas que, graças à determinação da linguagem depende da cadeia de significantes que forma cada sujeito. Lacan postula um objeto, que chama de “a”, justamente por não ser possível a sua nomeação. Formado graças à determinação da linguagem, este objeto é, ao mesmo tempo, o que escapa à linguagem. É como um lugar vazio que permite o movimento pulsional. No caso da pulsação escópica, o olhar está ocupando o lugar do “a”. Mais referências sobre este conceito pode-se encontrar em Lacan (1979).*

conceito, primeiramente ela é um acontecimento que se apossa de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 316). Aqui ele está tratando da palavra. Vale a pena transmitir a citação íntegra:

Antes de ser o índice de um conceito, primeiramente ela é um acontecimento que se apossa de meu corpo. Um sujeito declara que, à apresentação da palavra ‘úmido’, ele experimenta, além de um sentimento de umidade e de frio, todo um remanejamento do esquema corporal, como se o interior do corpo viesse pela periferia, e como se a realidade do corpo, reunida até então nos braços e nas pernas, procurasse recentrar-se. Agora a palavra não é distinta da atitude que ela induz, e é apenas quando sua presença se prolonga que ela aparece como imagem exterior e sua significação como pensamento (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 316).

O exercício de memorização do pré-jogo através da repetição da escrita ecoa um jeito próprio de se relacionar com o verbo e fazê-lo reverberar no corpo na medida em que a palavra incide, mas, também, na medida em que algo escapa aos efeitos de linguagem. O fato de ser possível memorizar sem a compreensão (pois se pode memorizar um texto que não contenha sentido algum) só pelo som (sem saber o que significa) indica que o ator conta com uma espécie de “cola”. Uma cola que os “caquinhos” do verbo acionam. Cacos que se percebe nas “junçõezinhas” entre as palavras.



> exemplo de cadeia associativa

Esse é só um exemplo. Pode-se associar a palavra “suar” na brincadeira, apesar de ela não ter nada a ver com “isso aqui” (com o texto das palavras em separado). São estas associações (nas “junçõezinhas”) que a escrita repetitiva viabiliza enquanto “passa cola”. Cola que relacionamos com a libido. Sendo o corpo o lugar do gozo, como diz Soler (2010), esse tipo de brincadeira tem a ver com o gozo – e com o corpo. Lacan tem um termo bastante interessante para

designar uma espécie de “obscenidade do verbo” (SOLER, 2010): a *alíngua*. Trata-se de uma impregnação do verbo no corpo pela via do gozo da música da fala (da mãe antes do advento da significação). Segundo Fingermann (2010), é com essa *alíngua* que o poeta brinca. A proposta é o ator poetar.

Outra operação que também denota *nonsense* é a brincadeira e imersão na gratuidade da grafia da letra, na pura arbitrariedade do seu desenho: a forma P ou J, que se saboreia e destrói. Há jogo com o *nonsense* e, também, com o sentido ou com os múltiplos *flashes* e transitórios *insights* de sentido. Enquanto o foco está na caligrafia (ou no gesto da mão que escreve) há espaço aberto para as imagens acústicas e visuais que atravessam o ator de estalo. É como se deixar levar por uma cadeia que, em escuta, se desenrola, enquanto, junto a ela, se produz inesperados desvios – como se houvesse uma tessitura em rede, cheia de nós, que pudesse nos levar para outros caminhos. Mas o texto escrito nos mantém em um caminho apenas: aquele que já está fixado. Outros se constituem como uma traição (desejo, desvio, ausência, exclusão), o que causa pulsão. Esta é uma metáfora que ajuda a visualizar o que acontece neste “procedimento estranho” tal como o nomeamos no título deste trabalho.

Em março de 2013 estivemos em Portugal graças ao intercâmbio do CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, da USP) com a Escola Superior de Teatro e Cinema. Lá entrei em contato com o procedimento chamado “Corpo-Escrita”, criado pela escritora Margarida Agostinho, uma das fundadoras do Centro em Movimento (CEM). Observei os bailarinos se situarem corporalmente no espaço para escrever, cada um no seu caderno. Os movimentos, a música e a presença do outro (que toca, se aproxima, movimenta), provoca uma escuta de associações que logo são incorporadas na escrita. São desvios nas frases, novas palavras que se intrometem a partir das associações, criando um efeito poético. Margarida diz que há escolhas, mas não o controle da escrita. O “Corpo-Escrita” se resume em deixar-se levar pelo jogo das associações livres na medida em que elabora uma questão (como diz a bailarina Sofia Neuparth, também fundadora do CEM)<sup>15</sup>. No pré-jogo é diferente. Há uma cadeia fixa da qual

15 Entrevista inédita realizada com as autoras a ser publicada em 2013 na Revista *PesquisAtor* (USP), em número especialmente dedicado a este intercâmbio.

não podemos nos desviar. Mas ainda assim as associações paralelas acontecem. Às vezes, recriamos o pré-jogo. Ao fixarmos novas associações, aquelas antigas se configuram como residuais. Vão fazendo húmus. As associações afetam, mexem o corpo, provocam, o incitam à ação. O procedimento “Corpo-Escrita”, inventado por Margarida Agostinha, testemunha que a operação de se deixar levar por associações durante um ato de escrita pode ser treinada.

O salto que os atores precisam dar deste texto no papel (o pré-jogo) para o texto da cena é enorme. Trata-se de uma distância entre a função do enquadramento e a função da incidência. A reverberação de um pré-jogo pode ajudar a constituir o enquadramento, mas há impasses, o choque mesmo da relação com o espaço e o tempo. É nesse intervalo que uma imagem plástica (extraída das artes plásticas) pode se instalar e situar o corpo, negociando (jogando) com a sonoridade da fala e a visualidade de uma situação. Uma relação com o outro está em jogo e, de certa forma, ela filtra a plasticidade do desenho corporal daquela figura que se intromete. Quando estamos inscritos em uma relação, escolhas são realizadas e denotam impasse.

“Estações de treinamento” são exposições sucessivas de um grupo de figuras na parede (em projeções). Junto a uma música, uma situação e falas internas endereçadas ao outro, experimentamos desdobrar as ações que as figuras evocam sem o compromisso com a sequência fixada no pré-jogo. Na improvisação (com a fala, o outro e a situação) para a criação da cena, é possível que, em certo momento, duas figuras invadam o olhar ao mesmo tempo: uma delas macerada no pré-jogo e outra em estações de improviso. Uma que foi macerada durante o exercício de repetição da escrita em um lugar já determinado da cadeia e outra sem lugar fixo, solta, macerada em estações de treinamento. A cena imprime o impasse e a solução como um impulso. Uma figura faz oposição à outra, o que potencializa o impulso quando uma delas se impõe como o enquadramento plástico-corporal.

A fala é enunciada diante do espectador (colegas) pela primeira vez, e a oralidade pode ser criada de maneira a se aconchegar na plasticidade-corporal, a visualidade e o tempo das ações – mesmo que essa fala se destaque como pura diferença e cause o estranhamento. Trata-se de um jogo. O ator é atravessado por esse jogo e a sua resultante. As ações são enquadradas na visualidade de uma situação. O público a reconhece, ao contrário da plasticidade corporal que lhe parece gratuita, tal como a grafia de uma letra. Repetir o texto no papel é treinar as reverberações do pré-jogo da mesma maneira que repetir o texto

cênico (os movimentos do corpo em cena) é reverberar de uma sequência de enquadramentos plástico-corporais. Será preciso repetir as letras do texto cênico para treiná-lo: as “passagenzinhas” entre uma forma e outra. Ou seja, é uma escrita que nos presenteia com associações súbitas e o prazer da grafia (bem como a sua destruição quando no ato de borrá-la a fruição entra em cena).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Rejane Kasting. *Subpartitura e texto-dado: a troca para a inscrição do impulso*. Anais da V Reunião Científica da ABRACE, São Paulo, ECA/USP, 2009.

FINGERMANN, Dominique (org.) *Caderno de stylus, n.1*. Rio de Janeiro, Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *Sobre o método das ações físicas*. Palestra no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), 1988. Disponível em: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html)

JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles*. México, Ed. Gaceta, 1990.

KHAN, François. “Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro”. In: *Revista Sala Preta*. v. 9, ECA/USP, 2009.

KNÉBEL, María. *La poética de la pedagogía teatral*. México, Siglo XXI, 2002.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 1. Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fones, 2006.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo, Perspectiva, 2012.

SILVA, Armando Sergio. *CEPECA, Uma oficina de pesquisa Atores*. São Paulo, Sociedade dos Amigos da Praça, 2010.

SOLER, Collete. O “corpo falante”. In: FINGERMANN, Dominique (org.) *Caderno de stylus, n.1*. Rio de Janeiro, Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano, 2010.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

**ABSTRACT** This text presents a procedure investigated during Doctoral research at USP. It is about memorizing a sequence of words resulting from nominating Visual Arts' figures, thoughts, and a given text. The actor creates an instruction which he memorizes through the repetition of writing so as to transform it in the act of improvisation from where the physical score comes. The author creates metaphors and articulations with Grotowski, Stanislavski, Knebel and Lacan in order to formalize the procedure.

**KEYWORDS** theater creation; actors pedagogy; contemporary theater.

# *liliana* LOPEZ

*Departamento de Artes Dramáticas > IUNA*

## { REESCRITURAS TEATRALES : REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN ARGENTINA }

Doutora em Artes, Licenciada e Professora em Letras (Universidad de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNA-CYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013-2014).

## REESCRITURAS TEATRALES: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN ARGENTINA

Liliana B. LÓPEZ<sup>1</sup>  
Departamento de Artes Dramáticas > IUNA

*Aquí empieza su aflicción...*

(“La refalosa”, de Hilario Ascasubi)

*“Tupí or not tupí, that is the question”*

Manifiesto antropófago, Oswald de Andrade  
(1928)

La violencia política se ejerce, fundamentalmente, sobre los cuerpos y se construye en los discursos. Desde sus umbrales, en Argentina, la historia política registra en forma paralela representaciones de esa violencia. Estas representaciones se han originado en diversos campos discursivos: las artes, los medios, las religiones, el ensayo. Producidos por miembros de la cultura letrada, se apropian de la lengua, imágenes y elementos formales de la cultura popular. Sus mecanismos pueden oscilar entre posicionar favorablemente la propia mirada o desacreditar la opuesta. En casi todos los casos, construyen, más que un adversario, un enemigo político y, en consecuencia, cualquier forma de desacuerdo queda clausurada dentro de los límites que impone el espacio textual. Con algunas variaciones, la representación del otro político ficcionaliza una figura autoritaria.

Este trabajo propone analizar algunas formas de representación de la violencia política en Argentina en el teatro contemporáneo, en los que se realiza una vuelta de tuerca respecto de una tradición al exponer y subvertir ciertos procedimientos tales como la reescritura, la visión paródica y el anacronismo deliberado.

La tradición a la que me refiero se ha fundado en textos de diverso carácter, siendo algunos de ellos “inclasificables”. Tal es el caso de uno de los primeros en orden cronológico, el relato o pieza de costumbres, titulado *El matadero*, cuyo autor, Esteban Echeverría,

1 Doutora em Artes, Licenciada e Professora em Letras (Universidade de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNACYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013–2014).

introdujo muy tempranamente la estética romántica en el Río de la Plata.

Sin embargo, este texto, lejos de esa poética, presenta un crudo verosímil en la descripción del matadero de ganado en la ciudad de Buenos Aires durante la época de Rosas<sup>2</sup>. El punto de vista del narrador, pretendidamente objetivo, va construyendo un cuadro de ambiente popular cuyos rasgos negativos (suciedad, fealdad, desorden) no dejan duda sobre su posición. En contraste, un joven unitario que llega al lugar por error, está investido de marcadores positivos (apostura, nobleza, elegancia, valentía). La carencia de las divisas federales lo ubica, mediante un golpe de vista, en la vereda política enfrentada, y esta conflictividad política se dirime a través de la humillación, la tortura y el castigo del cuerpo del joven. Se menciona “la resbalosa”, en alusión a una danza criolla, cuya connotación veremos más adelante. El ideograma que se funda en este texto es el resultado de la oposición entre unitarios y federales, lo culto y lo popular, formulado de manera más amplia en la dicotomía “civilización/ barbarie”, donde el primer término connota positivamente, en detrimento del segundo. Esta fórmula ha tenido un éxito asegurado en buena parte de la producción cultural de Argentina desde el siglo XIX, renovándose los contenidos de ambos términos según la coyuntura.

En 2009 se estrenó la ópera *El matadero. Un comentario*, de Emilio García Whebi y Marcelo Delgado<sup>3</sup>. Para esta reescritura crítica, el texto de Echeverría fue intervenido con diversos materiales contemporáneos. La propuesta concretaba, en una original síntesis, un ideograma fundacional de nuestra cultura con un formato operístico. El carácter marcadamente político de los materiales trabajados se potenciaba mediante los lenguajes de la escena: el espectador resultaba estimulado sensorialmente desde el ingreso a la sala, por medio del oloroso humo que despedía un asador, iniciando así la serie de los significantes que remitían a la *carne* y al *cuerpo*.

Cuerpo animal, cuerpo social, cuerpo político, resultaban entrelazados por la violencia generada sobre ellos. Por su desplazamiento, al arrojarlos al exilio, del que provienen la mayoría de los materiales textuales utilizados e intervenidos: de Esteban

2 Puede leerse on line en [bibliotecadigital.educ.ar/uploads/.../EstebanEcheverria-Elmatadero0.pdf](http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/.../EstebanEcheverria-Elmatadero0.pdf)

3 *Elenco: Federico Figueroa (Mazorquero), Pablo Travaglino (Cajetilla), Alejandra Ceriani (Toro/vaca). Coro: Martín Díaz (tenor), Adrián Barbieri (tenor), Juan Francisco Ramírez (barítono), Alejandro Spies (barítono), David Neto (bajo), Pol González (bajo). Asistencia de Dirección Artística: Julieta Potenze. Asistencia de Dirección Musical: Juan Michelli. Asistencia de Escenografía: María Emilia Pérez Quinteros. Vestuario: Mariana Paz. Coreografía y Movimiento: Maricel Álvarez. Iluminación: Alejandro Le Roux. Escenografía: Norberto Laino. Libreto y Régie: Emilio García Whebi. Composición y Dirección Musical: Marcelo Delgado.*

Echeverría, *El matadero*, y de Hilario Ascasubi, *La refalosa*, publicado como carta de amenaza de un gaucho mazorquero a los unitarios.

El brutal Matasiete del relato de Echeverría, se caracterizaba más por su capacidad de acción que por la sutileza discursiva. El “come carne”, el facón, será protagonista de un riesgoso juego con un cuerpo cuyo sexo resulta ambiguo: el Toro-Vaca, o la vaca que resulta toro. Las dicotomías culturales se expresaban mediante todos los lenguajes: el vestuario, los colores, los objetos, las voces, la jaula instalada en el centro, como metáfora del país.

De un lado, el blanco, lo prolijo, la cultura aristocrática, el torneado caballo, la música culta. Del otro, el rojo, el barro, la sangre, la amenaza, la composición popular. El coro observaba y comentaba, sufría y participaba. Sin embargo, el maniqueísmo se diluía desde el comienzo: cuando el unitario proclama “Que viva el cáncer!”<sup>4</sup>, el anacronismo – que no se detenía a mediados del siglo XX – disparaba así la serie hacia delante, hasta un presente sin término. El cruce vigoroso entre danza, ópera, literatura, instalación y teatro performático, resultó un valioso aporte crítico para seguir reflexionando sobre nuestro pasado y sus futuras reformulaciones.

Si *El matadero* de Echeverría inició la serie de textos en los que aparece esta dicotomía, fue el *Facundo* de Sarmiento el ejemplo quizás más notable del siglo XIX. A mediados del siglo XX, de circulación clandestina y firmado bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domec, encontramos otro hito perteneciente a la misma serie en el cuento *La fiesta del monstruo*, cuya autoría corresponde a Jorge Luis Borges y a Adolfo Bioy Casares. Escrito en 1947, se publicó por primera vez en *Marcha* de Montevideo, una vez depuesto el presidente Juan D. Perón. Consiste en una versión del 17 de octubre de 1945, una jornada histórica en que una multitud acudió a la Plaza de Mayo a pedir por la libertad de su líder, entonces encarcelado. El narrador, en primera persona, se dirige a su novia, Nelly. Tiene forma de monólogo – o mejor, falso diálogo – en el que narra las vicisitudes de un joven que asiste a un acto político en el que el único orador será “el Monstruo”.

La alusión a la figura de Juan D. Perón es transparente, mucho más que el registro lingüístico del narrador, cuya densa opacidad

4 Esta frase apareció en pintadas callejeras cuando se conoció que Eva Perón padecía esta enfermedad.

revela el artificio que supone reproducir con una clara intención paródica el discurso del “otro”, para revelar, tal como lo propone Mijail Bachtin, su falsedad ideológica. El narrador se desvaloriza a sí mismo, a partir de la atribución de su carácter violento (duerme con el Colt bajo la almohada, participa en la distribución de armas, o “bufosos”); de los rasgos de animalización (“pescuezo corto y la panza hipopótama”, “respirar como ballenato”, “el Monstruo me había nombrado su mascota”, “asomó el hocico”, “mi segundo estómago de camello”, “sudábamos propio como sardinas”, “ensayé medio berrido”), y de la cosificación (“volví hecho un queso”, “cuando pasen a recolectarme los del camión”. El acto popular (“performance del feriado”, “magno desfile”) aparece desvalorizado por el mismo procedimiento: se lo caracteriza como forzoso, tanto de la asistencia al mismo como por la imposibilidad de decir el discurso del Monstruo: “hasta el más abúlico oye las emisiones en cadena”. O “la imposición de deponer en cada paredón el nombre del Monstruo”, que ocupa todos sus pensamientos (“no pensaba más que en el Monstruo... como gran laburante que es”).

Si hasta un punto del relato éste resulta exasperante, el desenlace alcanza un clímax en el que impera el horror: el choque con unos jóvenes que no rinden homenaje a las banderas de los fanáticos culmina con el asesinato por pedradas y golpes a uno de ellos, un “rusovita”, “un sinagoga” (por judío). La alteridad se construye por la identidad étnica, política y social “un miserable de cuatro ojos” que lleva libros bajo el brazo. El sacrificio del joven los enardece y animaliza más, si eso fuera posible “Bramábamos como el pabellón de los osos”. Lo apedrean, lo cortan, le prenden fuego y lo despojan. Este asesinato queda minimizado por la inminente palabra del Monstruo “que se transmite en cadena” (“quedó relegado al olvido este episodio callejero”). El enlace intertextual con la serie cuyo eje es la violencia política aparece en el epígrafe, que pertenece a uno de los versos de *La refalosa* (“Aquí empieza su aficción...”, de Hilario Ascasubi, también aludida en *El matadero*).

Unas décadas más tarde, comienza a producirse un giro en la serie, a partir del cuento *El niño proletario*, de Osvaldo Lamborghini. La dicotomía deviene clasista, entre un grupo de niños de clase media-alta y un niño proletario, su víctima. La voz que tiene a su cargo el relato se proyecta como un adulto torturador que recuerda el feroz episodio, y su discurso oscila entre un positivismo-naturalista de manual (“Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada”) y la

estética del modernismo literario (“Se ocultaba el sol, le negaba sus rayos a todo un hemisferio y la tarde moría.”), produciendo un extraño contraste.

Tanto *El niño proletario* como *La fiesta del monstruo* son relatos corales, en los que la voz que asume el relato es la de un “otro” del sujeto de la enunciación, lo que produce una distancia paródica. Al mismo tiempo, el carácter coral de todos los relatos que hemos mencionado les imprime un principio de teatralidad, donde el conflicto queda plasmado en una escena latente. Esta es probablemente una de las razones por las que su pasaje a la escena ha resultado tentador y posible.

En el volumen de textos dramáticos *La carnicería argentina*, el texto de Carolina Balbi, *La tabla refalosa o la refalosa en tabla* tiene la forma de una payada, un “duelo” o competición verbal, donde cada uno de los dos contendientes debe continuar donde el anterior se ha interrumpido, acompañándose con la guitarra.

Si bien se emparenta intertextualmente con el poema *La refalosa*, de Hilario Ascasubi, presenta numerosas alusiones al pasado reciente: la masacre de Trelew, la Triple A, el Mundial de fútbol de 1978, la dictadura militar. Acontecimientos del período más negro de la historia argentina, entre 1976 y 1983, más que incrustaciones del presente que generan anacronismos, invitan a pensar en la violencia política que se desplaza territorial y cronológicamente. Los antagonismos se traducen en epítetos descalificatorios, desde el punto de vista de cada enunciador escénico – tales como “montonero”, “pro-chino”, “hippie”, “gremio de gorilas”, “zurdito”, entrelazándose con nuevos anacronismos (“Gardel es unitario”, “anarquista escuchando a Clash”, “Perón es sandinista”).

La mención a *La fiesta del monstruo* no deja duda sobre la voluntad de inscribirse en la serie textual de referencia. La ambivalencia entre los cielitos – composiciones gauchescas de carácter patriótico – y el cielo del 78 – en alusión al Mundial de fútbol – resulta siniestra en su yuxtaposición al enlazar las luchas del siglo XIX por la independencia con un evento deportivo del que la dictadura sacó réditos políticos al pretender generar un sentimiento patriótico interno y una imagen positiva en el exterior, en el momento de mayor recrudescimiento de la represión. La imagen final (“caen y caen papelitos como en el mundial”) refuerza el símil de la fiesta popular y la generada desde el poder despótico.

Desde el punto de vista político, siguiendo la distinción formulada por Chantal Mouffe (2007) entre lo político (en sentido ontológico) y la política (en sentido óntico), todos ellos se ocupan del segundo, escenificando prácticas violentas en el territorio de lo empírico. Pero, a su vez, dejan trascender aquel

sentido ontológico en el que se dirimen opuestos en tanto enemigos – que no adversarios – a los que, desde el punto de vista elegido por estos textos, hay que eliminar. Desde el punto de vista de la filosofía política, se retrotraen al estado de naturaleza previo o desfiguración no deseada del pacto o contrato social. Donde esta situación aparece más expuesta, y donde las relaciones con el otro alcanzan un punto extremo, es en *La tablita*, de Julio Molina<sup>5</sup>.

En una parrilla al paso, llamada “La tablita”, un viajero se detiene a almorzar a la vera de una ruta. Pero en esta situación aparentemente trivial, nada es como parece. El diálogo entre el parrillero y el viajero, poco a poco comienza a enrarecerse, plagado de ambigüedades y malos entendidos.

La poca información que se va desprendiendo de los diálogos indica que se trata de una pequeña comunidad de origen francés, que intenta sostener su *status quo* a través del tiempo. Sus integrantes anhelan perpetuarse en un momento fundacional, pero del diálogo se desprende que el tiempo va haciendo transformaciones indeseadas. Éstas se dan, principalmente, en el plano del habla. Si la abuela era analfabeta, hablaba exclusivamente en francés, mientras que sus descendientes apenas conocen algunas palabras de esa lengua “madre”. En el orden de la designación, siguen la tradición de que los nombres de pila, y obviamente, los apellidos, son franceses. Apellidos que se repiten con demasiada frecuencia, lo que lleva al “viajante” – que no es tal, sino que su tarea es la de investigar los extraños sucesos que ocurren en esa pequeña comunidad – a la conclusión de que se trata de un grupo endogámico.

Para esta colonia, todo extraño es un enemigo. Y no en sentido potencial, sino explícito, declarado. El lenguaje se torna espeso, teñido de una opacidad casi inescrutable para el otro, el extranjero ocasional. Ofrece un “rojo” (por vino tinto), y en referencia a la porción de carne asada, se habla de “cuerpos”. Cuerpos siempre sangrantes, nunca totalmente cocidos. La carne y la sangre, por extensión, remite al campo semántico religioso, al ritual de la misa, que aquí deviene literal.

Ante las indiscretas preguntas del viajero, Jean y su hijo Delon (por el actor Alain Delon) se ponen a la defensiva, responden

5 Estrenada en 2003 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas con el siguiente elenco: Gabriel Fernández, Sebastián Wasersztrom y Cristian Martínez (Intérpretes); escenografía y vestuario, María Sol Suárez; asistencia de dirección, Ana Laura Urso y puesta en escena de Julio Molina.

con evasivas o desvíos del sentido. El paso del tiempo afecta a las nuevas generaciones, a tal punto que Delon se autodefine como *punk*, escucha su música y hace “pogo” con el visitante, una forma contemporánea de contacto violento entre los cuerpos. Mira televisión por cable, pero solamente canales franceses: luego de ver el film sobre la Revolución Francesa degolló más de un centenar de gallinas. La violencia viste nuevos ropajes, pero se mantiene en los descendientes.

Los rituales colectivos se caracterizan por asados multitudinarios, a los que concurre la colonia entera. Se describen “cuerpos enormes asándose”, pero se deja entrever que esas reses no son de vacunos. La reificación del cuerpo-objeto deriva en el canibalismo, una verdad que se va desplegando poco a poco, a medida que avanza el diálogo, a través de pequeños detalles, como la observación sobre Juan Carlos: “Jean – Nada, parece un buen hombre, un tanto duro, pero un buen hombre”.

Aquí, el adjetivo “duro” resulta ambivalente, dado que puede ser dicho en referencia a un rasgo de su carácter o de su carne. Por su parte, Delon lo mira fijamente, con la boca entreabierta, mientras solicita sal. Poco después, al ritmo de la música *punk*, lo muerde. Cuando el investigador pretende irse, será demasiado tarde. Estos “caníbales de Argentina, desdentados de mierda”, dispuestos a todo, no cederán ni ante las promesas, las súplicas o las amenazas del visitante. Al mencionar a las fuerzas del orden, Jean replicará que están ocupadas en reprimir las luchas obreras.

Este emplazamiento “parrilla”, denominado La tablita, resulta un desplazamiento del matadero. En la serie textual, se constituye como una metáfora de Argentina, donde los cuerpos son trozados, desmembrados y despachados. Grafica la serie de representaciones (federales, militares, fuerzas de seguridad), mientras que Juan Carlos, el investigador, toma el lugar del unitario de *El matadero* de Echeverría.

Pero en esta reescritura, los términos civilizado/bárbaro aparecen, no ya invertidos, sino entremezclados. Los colonos franceses (origen civilizado), al ser transplantados al campo argentino, devienen bárbaros. Cerrados a todo influjo externo, recrean sus propias tradiciones.

El sacrificio de la carne, el canibalismo ejercido sobre los extraños/extranjeros/otros, se resignifica en un ritual de supervivencia. La aniquilación más completa y brutal del enemigo, cual chivo expiatorio, consiste en comérselo. Jean cierra el texto con esta sentencia: “Ustedes allá, nosotros acá, hay muchos países que se dicen Argentina”.

Curiosidades de la normativa de la lengua española: el DRA no reconoce el término “reescritura”, pero hace tiempo que su uso se ha extendido en el campo de los estudios literarios, en el ámbito académico y fuera de él. Como en otros tantos casos, la normativa se mantiene, indiferente al habla, a la puesta en funcionamiento del lenguaje, donde evidentemente resulta eficiente para el intercambio, no solo en el ámbito latinoamericano.

La operación de la reescritura no es nueva, especialmente en el teatro: desde las reelaboraciones de los mitos por parte de los trágicos griegos, siguiendo con la “contaminatio” de la comedia en Roma (la fusión de dos o tres comedias nuevas griegas en una latina), el teatro del Renacimiento, y así sucesivamente), la historia teatral podría interpretarse como una reescritura incesante. Desde el siglo XX, la institucionalización de los derechos de autor introdujo un punto de vista diferente sobre la cuestión – en términos de la legalidad y del mercado – más técnico, si se quiere, pero no es éste el aspecto que nos interesa.

A los ya conocidos términos “versión”, “adaptación”, entre otros, el de reescritura presenta un matiz ligado a la práctica artística y a la experimentación sobre o a partir de la tradición cultural. Jorge Luis Borges trató este tema con ironía magistral en su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde deslinda la posibilidad de las “actualizaciones” epidérmicas, y plantea, en cambio, la posibilidad del palimpsesto. La cuestión del contexto de la producción de la escritura resulta la clave para entender el acertijo del cuento.

De manera sintética, cualquier relación intertextual plantea diversos grados de relación con el texto “original”, desde una identidad total (copia) a una menos evidente (reescritura).

Los ejemplos analizados constituyen casos de reescrituras teatrales con una fuerte visión crítica de las prácticas políticas en Argentina ejercidas a través de la violencia. Mediante la ficción, construyen una visión paródica de las mismas. El anacronismo deliberado reconstituye la serie histórica, mostrando las semejanzas entre los hechos distantes en el tiempo. Parafraseando la lectura de Walter Benjamin sobre el cuadro de Paul Klee, el *Angelus Novus*, miran con un ojo hacia atrás, y con otro, hacia adelante. El panorama descripto es desolador, pero abre la puerta hacia la construcción de una mirada crítica.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

A.A.V.V. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Buenos Aires, Libros del Rojas,

2010

A.A.V.V. *La carnicería argentina*. Coordinación Luis Cano. Buenos Aires, Inteatro, 2007.

LAMBORGHINI, Osvaldo. “El niño proletario”. *Sebregondi retrocede*. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

MOLINA, Julio. *Dramaturgia roja*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005. (Contiene *La tablita* y otros textos)

MOUFFÈ, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, La Urraca, 1993.

**RESUMO** O artigo analisa diversos procedimentos que utilizam as reescrituras teatrais dos textos clássicos que representam algum tipo de conflito político, na Argentina. A dicotomia “civilização/barbárie” e “erudito/popular” são postas em questão mediante a paródia, o anacronismo deliberado e as diferentes formas de intertextualidade, revisando, de maneira crítica, a história política argentina do passado para refletir sobre o presente.

**PALAVRAS-CHAVE** reescritura de clássicos; teatro-política; Argentina.

**ABSTRACT** This paper analyzes several plays that use rewriting of classical playwriting with some kind of political conflict, in Argentina. The dichotomy civilization/barbarism and erudite/popular are presented by parody, deliberated anachronism and different forms of intertextuality, reviewing in a critical way Argentinean political history, in order to think about the present.

**KEYWORDS** Classics rewriting; theater; Argentinian politics.

# beatriz

R I Z K

*International Hispanic Theatre Festival of Miami*

{ M A P A T E A T R O  
Y LA RECONFIGURACIÓN  
DE LA CIUDAD NEOLIBERAL:  
TESTIGO DE LAS RUINAS }

Doutora em Artes, Licenciada e Professora en Letras (Universidad de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNACYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013-2014).

{ M A P A T E A T R O  
Y LA RECONFIGURACIÓN  
DE LA CIUDAD NEOLIBERAL:  
TESTIGO DE LAS RUINAS }

<sup>1</sup>  
**Beatriz J. RIZK**  
*International Hispanic Theatre Festival of Miami*

La ciudad ha jugado un rol fundamental tanto en el desarrollo del modernismo como del posmodernismo así como en la eclosión multicultural que fomentó el cambio de paradigmas que tuvo lugar al llegar a sus postrimerías el siglo XX. No hay duda que el espacio ciudadano fue, y sigue siendo, el escenario dentro del cual el proyecto modernista se llevó a cabo (BERMAN, 1982; BELL, 1978; LASH, 1990), pues la revolución industrial, tanto en los países occidentales desarrollados como en los que están en vías de serlo, hizo que en los centros urbanos se apiñaran los futuros obreros venidos del sector agrario. Bien hace en observar el pensador Carlos Rincón que “la urbanización, como expresión de la expansión indefinida en el espacio y en el tiempo, del Proyecto Modernista abarca tendencialmente, con la meta de la homogeneización, al mundo entero” (RINCÓN, 1995, p. 84). Lo que posiblemente ninguno de los distinguidos arquitectos modernistas urbanos y planificadores del futuro de la época llegaron a sospechar fue el atropello y el caos diametral en que se convertirían las ciudades, gracias precisamente al exceso de modernidad (la llamada por algunos “sobremodernidad”, que funciona como un “proceso acumulativo” que corresponde a “una aceleración de la historia, a un encogimiento del espacio y a una individualización de referencias” (AUGÉ, 1996, p. 148).

Si la modernización y la migración fueron dos factores de un mismo proceso en el primer mundo, en América Latina, a la

1 *Doutora em Artes, Licenciada e Professora em Letras (Universidade de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNACYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013-2014).*

modernización a medias se le unió un masivo movimiento migratorio que en poco tiempo convirtió ciudades de tamaño relativamente pequeño, al mediar el siglo XX, en populosas metrópolis al finalizar el mismo. A esto se le suman los efectos que, a partir de la década de los ochenta, han tenido las reformas neoliberales con la llegada a sus grandes urbes de millares de desplazados económicos y sociales, además de los movilizados por cuestiones políticas, en aquellos países todavía convulsionados por conflictos armados internos, como es el caso de Colombia que nos ocupa aquí. De este modo, las ciudades se fueron convirtiendo en una sucesión de territorios, tanto físicos como simbólicos, que obedecen a realidades diferenciadas bajo diversas maneras de enfocar la vida. De manera consecuente, algunos espacios que prometían un porvenir, si no brillante por lo menos sí ordenado, se fueron convirtiendo en tugurios – no muy distantes de las nuevas colonias, o “barrios jóvenes”, que surgían en la periferia de forma desenfrenada – cayendo en una decadencia abismal debido asimismo a la movilización de una buena parte de su población en busca de mejores proyectos de vida.

En Bogotá, este proceso representó un paulatino desplazamiento del centro hacia el norte de la ciudad. Por otra parte, y es lícito decirlo, en algunos casos, este mismo proceso se transformó en agencia efectiva dando paso al surgimiento de asociaciones comunitarias fuertes puesto que, como han señalado algunos investigadores de este fenómeno urbano, “se teje una relación muy estrecha entre el territorio y sus habitantes ya que existe una habitación funcional y una valoración simbólica que se ha construido a lo largo del tiempo y dentro de [la] precariedad, a partir del esfuerzo de sus propios pobladores” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 15). Pero en otros casos no sucede lo mismo; para aquéllos, menos afortunados, que viven a la deriva en medio de las grandes ciudades, la crisis de lo urbano, esa tensión que resulta de la transición de los lugares a los no lugares, de la escasa modernidad a la sobremodernidad, los va remitiendo a otras crisis, que ya no tienen que ver con la identidad sino más bien con la alteridad. Ya no se trata de confirmar o compartir sus propios valores con los de los compañeros, o vecinos, sino realmente de afirmarlos ante la yuxtaposición de símbolos y valores no sólo de otras partes, sino también de otros contextos, gracias, entre otras cosas, a la invasión de los medios de comunicación que se han colado en todos los resquicios de la vida cotidiana sin distingos sociales. En todo caso, y al decir de la antropóloga Natalia Gutiérrez, al asomarse el nuevo milenio, Bogotá no dejaba de ser una “ciudad paradójica.

Una ciudad ‘diseñada’ en un estilo marcado por la globalización que sin embargo conserva[ba] reglas de juego escondidas, que se sienten como permanencias de una estructura ideológica propia de la segregación de la ciudad colonial” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 65).

Este es el contexto que nutre las primeras intervenciones-acciones que Mapa Teatro, fundado en 1984 por los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden, elabora con los antiguos moradores del barrio Santa Inés, mejor conocido como El Cartucho (nombre que surge por la actividad informal del reciclaje en la que se ocuparon muchos de sus inquilinos en los últimos tiempos del sector), ubicado en el centro de la ciudad, a partir de 2001. Y digo “antiguos moradores” porque cuando empiezan a trabajar con ellos, ya estos se encontraban en gran parte forzosamente desalojados y la primera fase del proyecto llamado Parque Tercer Milenio (inaugurado en 2005) con el que substituyeron al barrio estaba instalado en el lugar. El grupo venía de un proyecto interdisciplinario que cobijó a varios profesionales de diversos campos con los pobladores de Usaquén, otro barrio del nororiente de la ciudad formado por campesinos arribados a mediados del siglo XX<sup>2</sup>. El proyecto se llamó *C’úndua* (que en arauco quiere decir “el lugar a dónde se va a morir”) del que surgieron varios “objetos artísticos”, por llamarlos de alguna manera. Uno de ellos se llamó los *Libros de memorias*, que los vecinos llenaron con sus historias y fotografías; a otro se le dio el nombre de *Y su vida cuenta*, una serie de videos que se proyectaron en la Plaza de Bolívar, el 15 de diciembre de 2001, con los rostros y relatos de los vecinos. Otro tercero se denominó *La casa en la calle*, una serie de fotografías que “se colgaron en los espacios dedicados a la publicidad de los paraderos de buses por toda la ciudad” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 106).

Animados por esta experiencia y partiendo de varios conceptos esenciales como el del “arte relacional”, el grupo se desplazó al Cartucho, o a lo que quedaba del mismo, para entrar en diálogo con la comunidad. Según el crítico de arte francés Nicolas Bourriaud, de quien parte el concepto, la estética relacional “consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones interhumanas que pueda figurar, producir o suscitar”, proponiendo, de paso, el uso

2 Este proyecto se hizo realidad por iniciativa de la Alcaldía de Bogotá, bajo la administración de Antanas Mockus.

de la tecnología como modelo ideológico en tanto que “su influencia sobre las artes que le son contemporáneas se ejerce dentro de los límites que la circunscriben entre lo real y lo imaginario” (BOURRIAUD, 1996, p. 73). Casi está por demás decir, que esta posición está sustentada por la base teórica del también pensador francés Guy Debord quien, en 1967, anunciara el paso, al parecer definitivo, de la “vida social” a su “representación” en una sociedad tomada por los medios de comunicación en la que lo “espectacular” se colocaba irremisiblemente en un primer lugar. Para Debord y esto creemos que es esencial al acercarnos al trabajo de Mapa Teatro, “The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images” (DEBORD, 1983 p. 14). Otro concepto básico que acompaña al grupo en su gestión es el de las “artes vivas” (*Living arts* que toman del medio anglo-sajón norteamericano) en cuanto a que la presencia misma (tanto de los artistas como de los no artistas o sea, en este caso, los “usuarios” del espacio intervenido) se constituye en la característica de mayor trascendencia en cualquier posible representación, además de colonizar y derrumbar cualquier barrera ante los modos preconcebidos del quehacer teatral. En las propias palabras de Rolf:

Las *artes vivas* (noción geográfica por excelencia) constituyen un modo de enmarcar todo tipo de actividades que, por decirlo de algún modo, son más conceptuales y dirigidas por ideas, que referentes a la forma o a la técnica. Son actividades que no están constreñidas por concepto de lugar o espacio, sino que se basan, en cierta manera, en ideas de presencia. (*apud* GUTIÉRREZ, 2009, p. 107).

Las intervenciones-acciones se originan a raíz de la propuesta de Mapa Teatro a los habitantes del barrio de trabajar con el mito de Prometeo, a través de la interpretación del dramaturgo alemán Heiner Müller (*La liberación de Prometeo*, 1985), haciéndolo suyo, por asociación, para que a su vez fueran narrando sus propias historias. Ejercicio de la memoria con fines terapéuticos, o re-significaciones de un bagaje cultural que no solo atañe a los “usuarios” sino a los mismos artistas involucrados en este “laboratorio de la memoria”, en el que se hace evidente que los primeros “se asoman’ detrás de su estigmatización” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 112), pueden ser, en un primer plano, las asociaciones que arrojen una reflexión epistemológica de este proceso / proyecto en el que se efectúa la transferencia de estructuras arquetípicas a la cotidianeidad para llenarlas

de resonancias silenciadas. Pero también, desde un plano ideológico<sup>3</sup>, se hace obvio el uso de la memoria como antídoto a todo intento de borramiento de parte del segmento hegemónico, convirtiéndose en “prácticas de resistencia”, como diría M. Foucault.

La mencionada antropóloga Gutiérrez usa la expresión “Hacer mundos”, acuñada por Nelson Goodman, que nos parece asimismo bastante acertada, o sea el “narrar de manera diferente lo que para la historia oficial privada o colectiva aparentemente ya está descrito, clasificado, archivado, muerto” al “abrirles la posibilidad a las personas de que se cuenten su propia historia de nuevo con otras preguntas para que desordenen las categorías en las que clasificaron sus propios relatos” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 112). Los resultados se dieron a conocer por etapas: *Prometeo 1er Acto* se llevó a cabo en los escombros a medio demoler del barrio en diciembre de 2002. Un año después, diciembre de 2003, tuvo lugar *Prometeo 2º Acto* sobre las ruinas del que fuera el barrio. Se trataba, como el primero, de pequeñas acciones, individuales y colectivas, alrededor del tema a veces utilizando alguna pieza del mobiliario. Residuo de lo que fuera para ellos su patrimonio real, ésta se colocaba en el sitio generalmente habitual, ya perteneciente al archivo de sus memorias que deseaban evocar, alternando con proyecciones de videos sobre grandes pantallas. Los relatos se convirtieron de esta manera, al decir de Rolf, en “una posible” como literal “huella entre las ruinas” (CORTÉS, 2010, p. 2).

La tercera acción se dio en la sede de Mapa Teatro, en la que se usó la casa que ocupan en el centro de Bogotá, de estilo colonial republicano similar a las viejas casonas que quedaban en el barrio antes de la demolición, como instalación dándole un sesgo de memoria arquitectónica ligada inextricablemente a una memoria socio-cultural. La cuarta acción llamada *La limpieza de los establos de Augías*, título que se refiere a otra narración mítica, *Los trabajos de Herakles*, se inicia en 2004 y se lleva a cabo en dos lugares de manera simultánea: el antiguo sitio en donde estaba el barrio ahora en construcción del parque y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. De esta manera, las imágenes del derribamiento de la última casa y la edificación del parque se transmitían en directo, vía Internet, a una

3 En el sentido que le brinda Louis Althusser al término, en cuanto a que “es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (apud ŽIZEK, 2003 p. 139).

sala del museo. Comentando sobre *Prometeo*, que asumimos como válido para todo el proceso, Ileana Diéguez escribe:

*Prometeo* fue una acción que podría leerse como “teatro”, como performance-instalación, como acto de vida, como ritual de despedida, como fiesta catártica. Las hibridaciones no fueron solo artísticas, aunque se usaran estrategias teatrales, visuales y/o cinematográficas. La frontera más delicada que aquí se trazó estuvo en la zona donde se fundía la experiencia personal y el hecho estético. La fusión de escenarios artísticos y de topografías sociales detonaba una extraña “cronotopia liminal” suspendida en la frontera entre dos mundos: una *communitas* sostenida por la tensión metafórica entre lo mítico, lo estético y lo real. (DIÉGUEZ, 2005, p. 6)

El compendio de todo este ambicioso como complejo proyecto se cristalizó en un espectáculo llamado *Testigo de las ruinas* (2005), con el que el grupo ha recorrido el mundo<sup>4</sup>. Ellos mismos lo describen como “una instalación, en el sentido plástico, para arquitectura, imagen y sonido en movimiento, y de una video-performancia, en el sentido teatral” (Mapa Teatro 1). Dividida en dos partes, la obra recoge las experiencias anteriores a medida que se va ilustrando la demolición del barrio proyectada en una serie de video clips y culminando con un epílogo, denominado *Leteo*, que viene después de la construcción del parque. A través de cuatro proyectores de video, activados sobre pantallas grandes enmarcando el escenario, casi en calidad de bastidores, y manejados por los mismos artistas-técnicos a la vista del público, repasamos la historia y relatos de los habitantes del barrio singularizados en testimonios en los que la auto-ficción predomina y la pluralidad de las historias locales se hace obvia. Recordamos con especial interés la de un payaso, descendiente de una familia de payasos cuya presencia circense entraba en profunda contradicción con la lapidación que estaba teniendo lugar, así como la de una vendedora ambulante de arepas cuyo sitio de trabajo se va convirtiendo literalmente en un

4 Entre los eventos y lugares en los que se han presentado la obra se encuentran el Wiener Festwochen (Forum de Viena), Four Days in Motion Festival de Praga, el Hebbel Theater de Berlín y el Festival Internacional de Zurich. Tuvimos la oportunidad de ver el espectáculo en el Festival Iberoamericano de Bahía, Brasil, en septiembre de 2012.

basurero municipal y la de una familia a la que se enfoca en el dintel de lo que fuera su casa viendo impertérrita cómo se iba derrumbando todo a su alrededor.

Estamos ante un diálogo interdisciplinario con un segmento, que consuetudinariamente se ha considerado como marginal, en el que la relación entre lo poético con lo político y lo ético se encuentra tensionada dando paso a la fabricación de historias que colegimos como “verdaderas” y de formas colectivas “reales” de pensar y vivir. En este sentido, el espectáculo, trayendo a Debord de vuelta, representa una instancia más en el que la categoría de “lo real” se está tomando el teatro, no lejos, ya dentro de la era del consumo y la susodicha sociedad del espectáculo, “dominada por los monitores y las imágenes sintéticas” (RANCIÈRE, 2007, p. 1) en que vivimos, de la proliferación de los llamados “reality shows” televisivos (teniendo en cuenta por supuesto su enorme variedad). Asimismo también se puede aducir que es un regreso al teatro-documento, ya iniciado y difundido (incluyendo el uso de material gráfico como la fotografía y el cine) a partir del agit-prop alemán de Piscator y Brecht, a principios del siglo XX, que tuvo en la América Latina con el surgimiento del “Nuevo Teatro” en las décadas del 50 y del 60 del mismo siglo, gran apogeo.

La diferencia en los “mensajes”, tal como lo puntualiza el investigador José Sánchez, con el que estamos de acuerdo, entre estos precursores y los que nos ocupa aquí, es que los primeros estaban lidiando con la representación de la alteridad de acuerdo a ciertos códigos con los que se trataba de reivindicar su capacidad social en el contexto de una sociedad dada, asumida como injusta, mientras que ahora “se renuncia al control del discurso” y el esfuerzo se cifra en “diseñar una arquitectura en la que los otros no solo encuentren sino que construyan su propio lugar para desde ahí hablar con su propia voz” (SÁNCHEZ, 2005, p. 1). De paso, a diferentes escalas, este es el formato, el de la construcción de un espacio de encuentro sobre un escenario de actores y no-actores, que han adoptado varios teatristas latinoamericanos en novedosos montajes contemporáneos que se dirigen al mismo fin, el tratar de definir la subjetividad de una época por medio de la recuperación de la(s) memoria(s).

En el Cono Sur se señala a la directora argentina Vivi Tellas, a partir de su proyecto llamado Ciclo Biodramas que despunta en el año 2001, en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, como la iniciadora de esta modalidad. En el Ciclo se estrenan varias piezas que se proponen subir a la escena historias de individuos, no actores necesariamente, con la participación de algunos de ellos en los montajes<sup>5</sup>. De esta experiencia surgen obras como *Mi mamá y mi tía* (2003) de la misma Tellas y la exitosa *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, que se inserta de lleno en el circuito del todavía vigente Teatro x por la Identidad, en la que los actores dan paso a la narración de sus propias infancias apoyados con diapositivas y videos de sus familias. Los jóvenes actores, nacidos entre 1972 y 1983, son hijos “de la dictadura” y algunos de ellos fueron, de hecho, víctimas de los secuestradores de bebés durante la misma. La presentación en Chile de la obra contó con la participación de Ítalo Gallardo quien, a su vez, escribió y dirigió *Juan Cristóbal, casi al llegar a Zapadores* (2012), en la que sube al escenario a sus dos abuelas verdaderas para narrar sus historias al tiempo que instantáneas y videos de sus vidas se proyectan en el telón de fondo. Asimismo en Perú se estrena, con bastante éxito, *Criadero, instrucciones para (no) crecer* (2011), escrita y dirigida por Mariana de Althaus, en la que tres actrices cuentan sus propias historias desde el punto de vista de esa condición femenina que es la maternidad al tiempo que se transmiten proyecciones de videos de sus propias vidas, incluyendo una entrevista al padre de una de ellas, el conocido director Jorge “Coco” Guerra.

Regresando a *Testigo de las ruinas*, la entrada del no-actor en escena está subrayada por la propia vendedora de arepas del barrio, quien en un momento dado, aparece entre bastidores para literalmente instalarse en la mitad del escenario a hacer lo que siempre hacía en su contexto habitual, amasar arepas y asarlas en una estufa-carro dispuesta para ello, rompiendo con cualquier conato metafórico o metonímico que el espectáculo hubiera podido sugerir. Como, de hecho, es el caso en el que las imágenes de los basureros que resultaron de la demolición y destrucción del lugar son proyectadas detenidamente, de manera prolongada y detallada, ante las cuales los dos actores (Rolf y Heidi) debajo de unas mantas

5 Como referencia anterior, no podemos dejar a un lado los formatos-técnicas que Augusto Boal utilizara como base de su Teatro del Oprimido, tales como el teatro foro, el teatro invisible, el teatro imagen, etc., en los que intervenían con frecuencia los no actores / espectadores.

oscuras que los cubren totalmente se mueven de manera ondulante como si fueran danzantes de butoh. De paso, no es del todo gratuita la asociación si tenemos en cuenta que el butoh surge en el Japón después de la debacle catastrófica ocasionada por la bomba atómica durante la segunda guerra mundial. La simultaneidad de una forma de arte en la que se mezclan imágenes tan dispares realza la serie de niveles en que se realiza el espectáculo pues, por un lado, presenta la imagen “cruda”, la presencia material del no-actor, al tiempo que está codificando un discurso histórico en imágenes que, siguiendo la clasificación propuesta por Jacques Rancière, podríamos llamar “ostensivas” en cuanto se perciben como pura presencia, pero se reclaman en nombre del arte (los basureros, la demolición), a la vez que también apelan a la imagen metafórica con las que intervienen los artistas-danzantes mencionada antes. El uso simultáneo de estas tres formas de “imágenes”, según el filósofo francés, “acoplan o desacoplan el poder de mostrar y el poder del significado, la atestación de la presencia y del testimonio de la historia”, como en efecto lo hace Mapa Teatro, a la vez que “confirman o rechazan la relación entre el arte y la imagen” (RANCIÈRE, 2007, p. 26), dependiendo, por supuesto, del horizonte de expectativas del espectador.

Un último comentario sobre el rol del espectador. Desde un principio estamos obligados a tomar distancia por la naturaleza “técnica” del espectáculo. Tenemos la impresión de que estamos ante un teatro de la memoria en el que el artista se coloca en la posición de un archivista, al darnos una serie de testimonios e imágenes fragmentadas de un mundo de alguna manera compartido entre creadores y “usuarios”. Pero llega un momento, a partir de la entrada de la vendedora ambulante de arepas, que nuestra percepción cambia al borrarse las fronteras entre lo humano y lo no humano, el individuo y el objeto y, sobre todo, entre el “espacio” compartido por el Uno y el Otro que consuetudinariamente han siempre ocupado dimensiones diferentes. Estamos ahora ante una sociedad de lo desechable que literal y metafóricamente parece cobijarnos a todos. El sentido de lo liminal, regresando al concepto estudiado por Diéguezmencionada antes, nos abarca y al igual que los “ritos de pasaje” evocados el espectáculo termina con un acto comunitario que va más allá del acto de solidaridad con los despojados— quizás representado la integración o re-insertación a la *communitas* del iniciado que somos todos

- con la repartición de las arepas y chocolate “santafereño”<sup>6</sup>, que también ha venido preparándose a un costado de la escena durante la obra, a todos los espectadores. Sin duda, un acto de “cultura viviente como acontecimiento”, como diría el investigador Jorge Dubatti.

6 Una tradición local bogotana, de ahí su nombre, pues se remonta a la época de la Colonia, cuando Bogotá era conocida como Santa Fe.

## BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Traducción de Alberto Luis Bixio. Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.

BELL, Daniel. *The cultural contradictions of capitalism*. New York, BasicBooks, 1978.

BERMAN, Marshall. *All that is sold melts into air: the experience of modernity*. New York, PenguinBooks, 1982.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris, Le Presses du réel, 1998.

CORTÉS, Rolf Abderhalden. “El artista como testigo: testimonio de un artista”. *Archivo virtual de artes escénicas*. 2010. <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=304>

DEBORD, Guy. *Society of the spectacle*. Detroit, Black & Red, 1983.

DIÉGUEZ, Ileana. “Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano”. *Archivo virtual de artes escénicas*, 2005. <http://artesescenicasuclm.es/index.php?sec=texto&id=42>.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI, 2002.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.

GUTIÉRREZ, Natalia. *Ciudad-espejo*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

HERNÁNDEZ, Jaime. “Estética y hábitat popular”. In: *Aisthesis*, Santiago, n. 41, 2007. pp. 11-35.

LASH, Scott. *Sociology of postmodernism*. London, Routledge, 1990.

Mapa Teatro. “*Testigo de las ruinas (2001-2005)*”. 2005. In: <http://www>.

[mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html](http://mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html)

RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. London, Verso, 2007.

RINCÓN, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Univ. Nacional de Colombia, 1995.

SÁNCHEZ, José A. “C’úndua”. In: *Archivo virtual de artes escénicas*. 2005. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=3>

\_\_\_\_\_. *Las prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

**RESUMO** Neste ensaio acompanhamos de perto o processo que levou à instalação-ação-performance intitulada *Testigos de las ruinas*, do grupo colombiano Mapa Teatro. Além de ser um complexo compêndio de ações anteriores, o espetáculo representa uma instância na qual a categoria do “real” se torna o teatro, reafirmando a percepção de uma sociedade dominada pelos meios de comunicação. Assim mesmo, trata-se da construção de um espaço de encontro de atores e não-atores com o fim de definir a subjetividade de uma época por meio da recuperação da(s) memória(s).

**PALAVRAS-CHAVE** Mapa Teatro; teatro colombiano; video-performance.

**ABSTRACT** In this paper we follow the procedures that resulted in the installation-action-performance called *Testigo de las ruina* from the Colombian group Mapa Teatro. Besides being a complex amount of previous actions, the show represents a case where reality becomes theater, reassuring the perception of a society dominated by media. Despite that, the show is a construction of a space of encounter between actors and non-actors with the purpose of defining the subjectivity of an era by means of retrieving memory(ies).

**KEYWORDS** Mapa Teatro; Colombian theatre; video-performance.





# Julia SAGASETA

*Profesora Emérita del Departamento de Artes Dramáticas > IUNA*

{ PERFORMATIVIDADES:  
EXPERIMENTACIONES EN LA  
ESCENA DE BUENOS AIRES }

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora emérita del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA) y Directora del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Directora de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas en el Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Dirige la revista digital [www.territorioteatral.org.ar](http://www.territorioteatral.org.ar) del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

## { P E R F O R M A T I V I D A D E S : E X P E R I M E N T A C I O N E S E N L A E S C E N A D E B U E N O S A I R E S }

Julia Elena SAGASETA<sup>1</sup>

Profesora EméDepartamento de Artes Dramáticas > IUNA

### PERFORMANCE Y TEATRO

Estas dos formas artísticas tienen una larga relación de contradicciones, enemistades, confluencias. Es raro eso porque si se las estudia se ve que siempre han estado ligadas. Las artes visuales, y en particular el arte conceptual, se han apropiado de la performance y consideran que sólo forma parte de su espacio. Pero si leemos a Roselee Goldberg (1988) y su historia del *performance art* vemos que desde los eventos dadaístas y futuristas la interrelación artística fue prioritaria.

Y lo mismo ocurre desde el ámbito del teatro. Muchas veces se ha mirado (y todavía se mira) con cierto recelo eso que se llama performance, en todas sus variantes: teatro performático, instalación teatral, ambientación.

Sin embargo, los artistas más audaces o con más ansias de investigar, hacen caso omiso a todas las críticas y se internan por ese camino de mezcla que encuentran muy productivo. Y los críticos más abiertos a las búsquedas (y yo adhiero a esa posición) tampoco establecen divisiones.

Voy a mencionar a algunos que son mi marco de referencia en el tema. En primer lugar Erika Fischer-Lichte (2011). Cuando estudia lo performativo no hace ninguna diferencia entre performances y obras teatrales. De hecho comienza el texto con la descripción y análisis de una performance de Marina Abramovic y luego va a relacionar rituales y obras teatrales. Casi en la conclusión, señala:

Una estética de lo performativo tiene por

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora emérita del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA) y Directora del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Directora de la Maestría en Teatro y Artes Performativas en el Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Dirige la revista digital [www.territorioteatral.org.ar](http://www.territorioteatral.org.ar) del Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

objeto de estudio ese arte de rebasamiento de fronteras (...) La frontera se convierte en umbral, que no separa dos ámbitos sino que los vincula. En lugar de oposiciones infranqueables surgen diferencias graduales. Una estética de lo performativo no sigue pues los pasos de un proyecto de indiferenciación (...) más bien trata de superar las oposiciones rígidas, de convertirlas en distinciones dinámicas. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 404)

A estas formas artísticas que escapan de tradiciones rígidas (llámense performance o teatro, danza o cruce de ellas) Fischer-Lichte las llama con una denominación común: *acontecimiento*. El acontecimiento lo realiza el artista y el espectador, muchas veces éste de manera activa. Y podemos agregar que aquí esta propuesta se vincula (o la podemos vincular en nuestro análisis, como lo haremos más adelante) con la estética relacional que propone Nicolás Bourriaud (2008) y con el concepto de *espectador emancipado* que formula Jacques Rancière.

Josette Féral (2011) estudia la teoría y práctica del teatro “más allá de los límites” como subtitula su obra. Se propone tomar el fenómeno teatral en toda su amplitud, lo que implica, desde su óptica, el teatro de presentación, la performance, la teatralidad, la performatividad, el interculturalismo. Toma todas las formas que significan una ruptura con el teatro de texto y considera que el teatro performático y la performatividad están en el centro de la práctica teatral.

Pero el hecho se complejiza cuando nos detenemos en la performance porque hay dos modos de acercarnos a ella: como *performance art*, o sea en la producción de eventos, *acontecimientos* en el término de Fischer-Lichte; o como *performance cultural*, en el enfoque que parte de Schechner y del grupo de la New York University y el Instituto Hemisférico de Performance y Política. En este enfoque, todo puede ser mirado como performance: rituales, acontecimientos deportivos, hechos artísticos, manifestaciones políticas, carnavales, desfiles, etc. Es más una mirada performática sobre la realidad que un hacer performático. Sin embargo esta óptica ha crecido mucho y se ha instaurado universitariamente como Estudios de Performance.

Marvin Carlson, con su larga experiencia de teórico y director señala con propiedad:

La visibilidad creciente del término “performance” en los recientes textos críticos y teóricos sobre el teatro, así como la relación que aparece claramente en esos escritos entre ese término en las teorías u objetos de estudio de las ciencias sociales, tienden a ocultar que la teoría teatral en su conjunto ha recurrido de modo creciente, durante estos últimos años a conceptos y estrategias estrechamente asociados a las ciencias sociales aun cuando el término excesivamente connotado de “performance” no parecía tener que depender de ellas de manera directa. (CARLSON, 2012, p. 28)

No es la óptica de la Performance Cultural la que vamos a seguir en este trabajo. No la negamos pero consideramos más propicio para nuestro análisis del teatro performático lo que tiene que ver con *performance art* y de qué manera se produce una relación entre esta forma artística y la escena que más conocemos: el ámbito teatral de Buenos Aires

## **EL LARGO CAMINO DE LA PERFORMATIVIDAD PORTEÑA ALGUNAS NECESARIAS ACLARACIONES**

Buenos Aires es el centro absoluto del teatro argentino. Desde allí se irradia por todo el país. Sus dramaturgos, directores, grupos, son requeridos en todas las ciudades, se siguen sus sistemas de actuación, se repiten las obras que allí tienen éxito. Hay, sin embargo, otra ciudad con vida teatral propia aunque en menor escala, Córdoba. En tanto Buenos Aires mira a Europa, Córdoba se dirige a Latinoamérica, por eso allí se ha desarrollado la creación colectiva y tiene un director y gestor de un sistema de actuación muy original, Paco Giménez. Otra ciudad, más cercana a Buenos Aires geográficamente y en sus intenciones es Rosario, que también presenta búsquedas propias. Y otra más lejana, Tucumán, está desarrollando un movimiento juvenil con singularidad de propuestas.

La performance tuvo un desarrollo en los 60 y principios de los 70 en Buenos Aires. No se denominaban así los eventos sino *happenings* pero si seguimos a Roselee Goldberg (1988) sabemos que los *happenings* son una parte de la historia de la performance. Los años 60 fueron una época de desarrollo del arte de vanguardia en Buenos Aires, particularmente lo que ocurría en un lugar famoso en la época, el Instituto Di Tella, que duró casi toda la década hasta

su cierre por una dictadura en 1969. Lo que ocurría en el Di Tella estaba en relación directa con Nueva York. Vinieron Allan Kaprow y Jean Jacques Lebel, es decir, las dos ópticas del *happening* de la época y contaminó también el arte político como se pudo ver en las acciones finales del Di Tella, que cuestionaban la dictadura y particularmente <sup>2</sup> un evento artístico-político muy importante que se inició en Rosario, “Tucumán arde” .

¿Por qué si estábamos tan al día con el arte conceptual y al mismo tiempo lo utilizábamos para el testimonio y la denuncia nos perdimos con la performance y en la década del 80 apenas la conocíamos? En la historia del arte y del teatro argentino es imposible no hacer referencias a lo contextual. En 1976 comenzó la peor dictadura que padecemos (hubo varias en el siglo XX) y duró hasta 1983. En esos años no sólo hubo 30.000 desaparecidos y muchísimos niños nacidos en campos de concentración apropiados por los represores (todavía quedan unos 400 por encontrar, ahora adultos), también se quebró la memoria. Cuando comienza la democracia, en diciembre de 1983, hay que empezar a hacer todo otra vez . Y se lo hace creativamente, con el aire libre de esos años. Entonces se descubren o redescubren formas teatrales: teatro de imagen, de objetos, danza-teatro, teatro intercultural, clown, performance, teatro callejero. Aparecen como fuertes referentes las figuras de Tadeusz Kantor (que viene dos veces a Buenos Aires), Eugenio Barba (él o sus grupos visitan también la ciudad en varias oportunidades) y La Fura dels Baus que provocó <sup>4</sup> la irrupción de un grupo de performance, La Organización Negra . El sistema teatral se ve convulsionado y, en un país con una dramaturgia tan fuerte, cae la figura central del autor dramaturgo para desplazarse al director, al actor o al grupo.

## SEGUNDO TIEMPO. LA PERFORMATIVIDAD CRECE

Afirmada una nueva mirada, empieza a crecer un teatro diferente. En la década del 90 está muy bien instalado y tiene prestigio internacional El Periférico de Objetos. Salidos del teatro de muñecos más tradicional, sus directores Emilio García Wehbi, Ana Alvarado y Daniel Veronese renuevan totalmente esa escena. Trabajan con

2 Para el tema remito a dos libros muy importantes: LONGONI; MESTMAN (2000); GIUTNA (2001).

3 Remito al proyecto que dirigí y que dio lugar al siguiente libro: SAGASETA, Julia Elena (directora). *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*. Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas (IUNA), 2010.

4 Este grupo, con divisiones, ha continuado hasta la actualidad y ha conseguido una proyección internacional. Ha dado lugar a *De la Guarda* y luego a *Fuerza Bruta*.

viejas muñecas de porcelana sin peluca y con las cabezas cortadas. Así presentados, los muñecos tienen un aspecto siniestro y ése es un elemento (tomado en el sentido freudiano) que utilizan en sus obras. En las primera están influidos por Beckett, luego la marca de Kantor es mayor y terminan en robótica e interacción entre muñecos y actores. Sus espectáculos son de un gran cuidado formal y con una marca performática muy fuerte, cada vez más explícita. Primero, como interrelación artística, luego como trabajo de presencia de los actores y representación de los muñecos, finalmente, en su último espectáculo *Manifiesto de niños*, con un espectador participante, fuertemente involucrado.

Desaparecido el grupo, sus directores han seguido caminos muy distintos. Daniel Veronese se ha inclinado por versiones de teatro realista y por el teatro comercial de calidad. Ana Alvarado ha experimentado con la escena tecnológica y Emilio García Wehbi es el mayor representante en nuestra escena del teatro performático.

Eduardo Pavlovsky es un actor–performer y dramaturgo de las obras que presenta. Y, si bien las publica y han sido tomadas por otros actores y directores, esa escritura está generada por su cuerpo en escena. Desde los años 90 del siglo pasado la dramaturgia volvió a aparecer pero ahora generada por directores y actores. Pavlovsky había sido el gran antecedente. Comenzó su carrera en los años 60 y ha seguido, sin detenerse, hasta el presente .

Pavlovsky hace un teatro muy comprometido, es un hombre de una definida posición ideológica. Para ver como se relaciona el hecho performático con lo político me voy a referir brevemente a una de sus obras más conocidas: *Potestad*.

El espectáculo comienza con un hombre que narra como es una tarde cualquiera, muy feliz, con su familia. Están él, su mujer y su hija. Lo que es un relato se convierte en una situación performática porque el espectador percibe un personaje en la historia pero no ve a éste sino al actor que despliega su histrionismo. El relato se va haciendo cada vez más terrible (el hombre cuenta cómo ha perdido a su hija a quien ama muchísimo y en cierta medida a su mujer, que no puede salir del impacto de lo sucedido), pero se percibe sobre todo lo que Pavlovsky llama “un relato de actuación”. A

|| 5 Su última obra, *Asuntos pendientes*, la estrenó el 12 de junio de este año.

través de ese estado se desarrollan los hechos que nunca se transmiten desde el naturalismo. En mitad de la obra, el hombre, que ha estado cada vez más vencido físicamente, que llora, de pronto se para firmemente y empieza a hablar en un idioma incomprensible pero que suena a algo parecido a alemán. En ese lenguaje que grita y que resulta un devenir, aparece otro aspecto del padre desesperado. “¿Te dije cómo encontré a los padres de Adriana?” le pregunta a la mujer que lo ha estado escuchando todo el tiempo. Y lo que dice es terrible. El hombre es un apropiador del bebé de dos jóvenes acribillados por las fuerzas represivas.

En muchas obras Pavlovsky (médico psicoanalista, además) ha tomado esas figuras siniestras de la dictadura y los ha puesto en situaciones cotidianas con sus familias o amigos. Como en este caso, el mismo ser nefasto puede ser un padre amoroso y un amante esposo. En la primera parte de la obra nadie dudaría de su bondad. Esos huecos de la personalidad, esos “entre” en el sentido deleuziano, son los lugares en los que bucea el dramaturgo y presenta el performer.

Alguien que ha estado cercano a Pavlovsky, que ha hecho suyo el relato de actuación y que ha desarrollado una forma actoral que ha denominado “teatro de estados”, es Ricardo Bartís. En los años 90 presentó una serie de obras memorables en las que la interrelación artísticas y el cuerpo actoral creaban narraciones de una gran potencia. Opuesto al naturalismo – que fue por muchos años el método canónico de formación del actor en el teatro argentino –, sin abandonar el texto pero sí la dramaturgia convencional, sus obras han abierto caminos no transitados en los que la escenografía, la luz, el cuerpo, la palabra se combinan en una multiplicidad de relatos. Puede mezclar el teatro a la italiana con la instalación teatral o la ambientación, jugar entre el *site specific* y la transformación de ámbitos. Activo y consagrado en la actualidad, el “teatro de estados” se ha convertido en una de las formaciones actorales más requeridas.

### **AMBIENTACIONES, INSTALACIONES E INTERVENCIONES. EL TEATRO CONCEPTUAL**

Cuando el teatro se anima a salir de las pautas tan largamente arraigadas, a buscarse en el trabajo con conceptos artísticos más que en narrar historias con personajes muy perfilados, cuando decide que se rompan los límites y cruza hacia la mezcla con otras artes, esa expansión da frutos que enriquecen la escena.

La danza-teatro es conocida y en las últimas décadas ha crecido, pero me quiero detener en las ambientaciones e instalaciones teatrales, en el cruce con lo

que tradicionalmente pertenecía a las artes visuales.

En 2002 Emilio García Wehbi realizó el *Proyecto Filoctetes*, una intervención urbana que presentó primero en Viena y luego en Buenos Aires. La intervención consistía en invadir lugares estratégicos de las ciudades con muñecos hiperrealistas de aspecto y tamaño humanos, tirados como vagabundos o seres que viven en la calle. La intervención era claramente relacional, se buscaba la participación de los espectadores, de la gente que pasaba y que veía esas figuras semitapadas, tiradas, frente a las que se esperaba que tomaran alguna actitud. Las reacciones fueron de muy distintos tipos, mucho más fuertes (tanto en la aceptación como en el rechazo del evento) en Buenos Aires, con comentarios en diarios y en los noticieros televisivos.

*Proyecto Filoctetes* se repitió en 2004 en Berlín, en 2005 en Kyoto, 2007 en Cracovia. La intervención se fue haciendo *site specific* en cada lugar y produciendo una interesante lectura social.

García Wehbi realizó un instalación teatral a partir de la obra de la artista francesa Sophie Calle. Tomó las fotos y textos que ella expuso y después editó con el nombre de *Dolor exquisito (Douleur Exquise)* y con ese material, junto a la actriz Maricel Alvarez, realizó la instalación. Si bien se mantenía el relato original de la historia de amor y abandono, García Wehbi y Alvarez hicieron su recorrido personal que difería de las fotos de Calle. En la puesta, la presencia de la actriz en el escenario jugaba con ella misma en un video filmado en Japón e intervenían voces de actores que contaban sus propias historias.

Otro director, Marcelo Pensotti, ha realizado varias intervenciones urbanas teatrales. La primera, *La Marea* (2005), consistió en la ocupación de una calle del centro de la ciudad. Actores, espectadores del evento y transeúntes casuales se confundían, nadie sabía quién era el otro, si ese señor que se quejaba en un balcón por el ruido de una fiesta que había adentro era un propietario o un actor, si esas señoras que pedían permiso para pasar y abrían la puerta de su casa eran las propietarias. Se producía una mezcla performática entre lo real y lo ficcional.

En otra intervención de Pensotti, *Interiores* (2007), la acción se realizó en un edificio de departamentos, también en el centro de la ciudad. Los espectadores penetraban munidos de MP3 que les iban a ir dando indicaciones del recorrido. Algunos departamentos formaban parte del evento y allí había actores que contaban o actuaban historias pero los espectadores recorrían pasillos, se encontraban con habitantes del lugar, tomaban el ascensor, seguían la

guía propuesta o construían la propia.

En *Ciudades paralelas* (2010), un evento performático de intervención creado y curado por Lola Arias y Stefan Kaegi, eran muchos los lugares de la ciudad que se invadían artísticamente. Pensotti hizo *Estación de trenes*. En una de las muchas que hay en la ciudad, se ubicaron varios dramaturgos con sus computadoras portátiles. Tomaban una persona, un grupo de personas, un hecho que sucedía frente a alguno de ellos y escribían sobre lo que elegían. Los textos se proyectaban en pantallas. Los personajes se reconocían y elegían interactuar o no.

Fernando Rubio realizó una intervención en el mayor parque de la ciudad con el evento *Un niño ha muerto* (2006). Tres actores y tres actrices iban relatando una historia mientras recorrían una especie de laberinto. Los espectadores los seguían o cambiaban de narrador y de fragmento de historia. Rubio también realizó una video instalación sonora en la Biblioteca Nacional, *Palabra Girondo*. Todo el edificio se llenó de textos del poeta Oliverio Girondo (2008), que se leían o escuchaban. En 2012 tres dramaturgas y actrices, Aldana Cal, Carla Maliandi y Bibiana Ricciardi realizaron, también en la Biblioteca Nacional, lo que llamaron “una intervención dramático-literaria”, *El gliptodonte*, en la cual recorrían los jardines de la Biblioteca y parte de su interior mientras el relato revivía otras eras geológicas.

¿Es teatro todo esto que estoy mencionando? No lo sé, seguramente no en el sentido más estricto, o mejor decir, más tradicional. ¿Hay teatralidad? Sí, sin duda, y mucha si no la restringimos a un espacio determinado (con formas definidas) y a actores que interpretan una historia.

Y es más que teatro, es cruce interartístico, mezcla, ruptura de límites. Y el espectador deja de ser el ser pasivo que contempla. Se espera de él que también sea parte dinámica de los eventos, que forme parte de un arte que priorice las relaciones humanas como dice Bourriaud (2008), relacional como él lo llama.

## LO REAL

Cuando el teatro deja de representar (cuando se hace

6 *Girondo fue un poeta muy importante argentino de la primera mitad del siglo XX. Su obra se destaca por el enfoque vanguardista siempre presente.*

“teatro de presentación” en términos de Marco de Marinis) se instala lo real en escena. No hay ficción, no se imita con las mejores técnicas un referente, el actor es él mismo. Esto no es nuevo en la historia del teatro contemporáneo. Lo hizo el Living Theatre, el Teatro de Orgía y Misterio de Hermann Nietsch del Accionismo Vienés, o las acciones performáticas del grupo Mapa Teatro de Colombia. Así son las performances de Marina Abramovic.

Lo real se ha introducido mucho en el teatro actual. Y no siempre con una pureza total, mezclándose a veces con representación. Diríamos que lo que queda afuera es la ficción.

La directora argentina Vivi Tellas, una teatrista que siempre busca formas innovadoras, creó y curó el ciclo *Biodrama* y convocó a distintos directores para realizarlo. Había que tomar una figura de la vida real (famosa o no) y en torno a ella realizar el espectáculo. La propia Vivi Tellas ya había realizado otros espectáculos donde lo real aparecía de una manera mucho más cruda: *Mi mamá y mi tía* (2003), en el que sus propios familiares aparecían en escena hablando y recordando; *Tres filósofos con bigotes* (2004), donde tres profesores universitarios contaban y accionaban sus historias e invitaban a participar a los espectadores; y *Cozarinski y su médico* (2005), en la que un conocido novelista y director de cine dialogaba con su médico de toda la vida, quien lo revisaba y le hacía algunos estudios en escena.

*Biodrama* fue muy exitoso, convocó a muchos directores, pero planteaba también límites de lo real (límites a veces que los directores se imponían). El director José María Muscari realizó *Fetiché* (2007), a partir de la figura de una fisicoculturista, teóloga y sexóloga, Cristina Musumeci. La variedad de actividades e intereses de la persona elegida la hacían, sin duda, singular. Muscari presentó su vida a través de 6 actrices de físicos y edades diferentes y al final aparecía la propia Cristina. Si bien trabajaba con un material real, Muscari realizaba una representación. Es decir, usaba procedimientos muy diferentes a los de Vivi Tellas en sus espectáculos citados.

En otros casos, como en *Los 8 de julio*, dirigido por Beatriz Catani y Mariano Pensotti, la obra comenzaba con entrevistas a gente que cumplía años en esa fecha. Luego entraba un actor, también psiquiatra, que también coincidía con la fecha, se presentaba y hablaba de sus actividades (médicas y escénicas), los otros que intervenían también tenían en común el cumpleaños y el ser ellos, no representar. En *Salir lastimado* (2006), del director de cine y teatro Gustavo Tarrío, se trataba la historia de una familia de fotógrafos y de su negocio en una

pequeña ciudad del interior. Tarrío había filmado un documental previamente. En la experiencia escénica participó uno de los miembros de la familia en escena, preparó un laboratorio fotográfico y sacaba y exponía fotos durante la función acorde con la historia real.

Otras modalidades de lo real ha desarrollado la directora y dramaturga Lola Arias. En *Mi vida después* (2011) los actores relatan (con palabras y acciones) la historia de sus padres en los convulsionados años 70 en el país. Algunos de esos padres fueron guerrilleros y hasta en líneas distintas o intelectuales prestigiosos, o bien represores y hasta apropiadores de bebés. Como ocurría en esos años, todos tomaron posiciones fuertes. Los hijos se enfrentan a esos pasados, algunos están orgullosos, otros lo cuestionan radicalmente. Una actriz dice en un momento: “Mi papá era policía, mi abuelo era policía, mi tío era policía. Todos tienen cara de policías” (mientras habla se proyecta la foto de los familiares), luego va a relatar de qué manera acompañó a su hermano a Abuelas de Plaza de Mayo para que encontrara su identidad ya que había sido apropiado por su padre en un operativo en la dictadura. Hasta qué manera puede interferir la realidad en el teatro y el teatro en la realidad es el hecho de que esta declaración fue tenida en cuenta en el juicio al padre represor.

En *Melancolía y manifestaciones* (2013) Lola Arias toma a su propia madre con sus padecimientos maniaco-depresivos y ella misma interviene como actriz en la puesta. Sin embargo las acciones las realiza una actriz, pero la voz que se oye acompañando esas acciones es la de su madre. En *Las multitudes* el director Federico León llena el espacio escénico de personas de distintas etapas etarias, actores y no actores que se desplazan, hablan, se quedan callados, accionan de muchas maneras pero nunca dejarán de ser ellos mismos.

Un trabajo distinto con lo real es el que ha realizado Margarita Bali. Bailarina y coreógrafa muy conocida, directora (junto a Susana Tambutti) de un grupo muy famoso, Nucleodanza, ahora es una videoartista valorada. En *Hombre rebobinado* (2011) realiza una video instalación en la que se muestran fragmentos de la vida de un hombre. Realizado con una tecnología de avanzada, el espacio se llena de imágenes muy distintas que coexisten. Pero de pronto ese hombre, un actor y bailarín que los espectadores conocen, entra a la sala y comienza a interactuar con los imágenes produciendo un paso más. El teatro no es sólo presencia. El teatro es interacción de artes y la presencia puede mezclarse con la imagen.

## PERFORMANCES TEATRALES

¿Es válida esta denominación? No estoy segura porque, como ya dije, en toda performance hay una carga de teatralidad. Cuando hablo de “performances teatrales” me refiero a aquellas performances que ponen más énfasis en lo escénico. El teatrista que más se ha dedicado a esta forma artística es Emilio García Wehbi. Ha realizado seis performances que ha denominado *El Matadero*. La base es un texto canónico del mismo nombre de la literatura argentina del siglo XIX que instala en el centro el ideograma que ha marcado nuestra historia: civilización o barbarie. El primer *Matadero* (2005) duró muchas horas, los espectadores tenían libertad para quedarse, salir, volver, no estaba claramente especificado el lugar de performers y espectadores, había animales y se cocinaba o se leían textos filosóficos.

A algunos de los *Mataderos* les agregé nombres: el cinco se denominaba *El Matadero. Aullido* (2008) y en el medio del evento se leía el texto de Allen Ginsberg. Dominando el espacio había un enorme retrato de Artaud (ya mencionado en otros mataderos como el mentor de esta idea de teatro) y los performers estaban en un espacio que se iban transformando. A algunos se les extraía sangre, otros eran agredidos, otros cantaban o bailaban. Eran desclasados sin lugar. No había ninguna ilación ficcional, salvo el texto de Ginsberg que introducía la poesía y el manifiesto contracultural.

*El matadero 6. Ciudad Juárez* (2008) se realizó en la ciudad de México, con performers y muchos símbolos que hacían a la mexicanidad pero el subtítulo apelaba al horror de lo feminicidios.

Con el mismo título *El Matadero* García Wehbi ha realizado una ópera, con música de Marcelo Delgado a la que subtuló *Un comentario*. Como ha declarado y ha puesto en su página web, aquí cambia el ideograma sostenido por Sarmiento en el siglo XIX de “civilización o barbarie” por el de “civilización y barbarie”. Cruzando el texto con muchos otros (la intertextualidad es un procedimiento característico de García Wehbi) se presenta la barbarie de los integrantes del matadero y la oposición con el burgués que se acerca. Se asa carne en escena y una bailarina interpreta al toro-vaca que se escapa saltando entre las butacas de los espectadores y siendo encerrado entre un bosque de cuchillos. Es decir, se rompe con las condiciones de la ópera (es, obviamente, una ópera performática) y se juega con el peligro.

## COLOFÓN

¿Después de este recorrido es válido seguir hablando de teatro? Si pienso en aquellos que más experimentan y mantienen la palabra teatro, no creo que tenga ningún derecho a negarlo. Lo hace Emilio García Wehbi, Lola Arias y Federico León los que mayores búsquedas proponen en el teatro argentino, se mantiene dentro de la escena Mapa Teatro de Colombia que pone en cuestión la presencia y el actor (trabaja más con imágenes y videos que con acciones en vivo, y más con personajes reales que no necesariamente tienen que ver con el mundo del teatro que con actores), se siente dentro del teatro la española Angélica Lidell con sus puestas performáticas. ¿Y por qué dejar fuera del teatro las danzas y performances de la española María Ribot?

Estamos en el siglo XXI. En cada etapa de su larga existencia la escena cambió y muchas veces de forma radical. Creo que en lo que va del siglo y ya desde fines del siglo pasado el teatro ha tendido cada vez más a cruzarse con otras artes. Ese lenguaje mixto lo está caracterizando. No sé si será allí donde habrá que ir a buscar una historia. O quizá tendrá su espacio para eso, su tendencia, pero creo que crecerá por otros lados, por muchos lados, se contaminará y contaminará otras artes y nos contaminará a los espectadores. Cada vez se espera de nosotros que seamos menos pasivos, sólo tenemos que atrevernos a ser parte de la escena.

## BIBLIOGRAFÍA:

BOURRIAU, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

CARLSON, Marvin. “Résistance à la théâtralité”. *Théâtre public. Entre deux. Du théâtral et du performatif*. n°205, juillet-septembre 2012.

FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du theatre. Au-delà des limites*. Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada editores, 2011.

GIUTNA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art*. Barcelona, Destino, 1988.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

SAGASETA, Julia Elena (editora). *Teatro expandido. El teatro performático*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA), 2013.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México, Paso de Gato, 2013.

**RESUMO** A performance e o teatro são duas formas artísticas que têm uma larga relação de contradições, inimizades, confluências. No entanto, ao estudá-las se vê que sempre estiveram ligadas. Os artistas mais audaciosos ou com maior ânsia de investigação ignoram as críticas e seguem por esse caminho de mistura, que resulta muito produtivo e enriquece a cena. Neste trabalho se tratará deste tema com exemplos do teatro de Buenos Aires.

**PALAVRAS-CHAVE** teatro; performance, confluência.

**ABSTRACT** Performance and theater are two art forms that have had a long relationship of contradictions, animosity, confluences. But when studying them it is clear that they have always been linked. The boldest artists or the ones more eager to investigate disregard all the criticism and venture into that intermingling road that is highly productive and enriches the scene. In this paper we address this issue with examples from the theater in Buenos Aires.

**KEYWORDS** theater; performance; confluence.

TRADUÇÃO

*apresentação & tradução:*

*m*  
**BARBOSA**

*Escola Superior de Artes Célia Helena > ESCH*

{ “ M A S N Ã O A N D E  
P O R A Í N U A E M P E L O ! ”  
— G E O R G E S F E Y D E A U }

Dramaturgo, tradutor, professor e  
pesquisador de teatro. Doutor pela  
UFBA

*E-mail: marcosbarbosa@hotmail.com.*

“ M A S N Ã O A N D E  
P O R A Í N U A  
E M P E L O ! ”

*Ao urdir as loucuras que desencadeiam a bilaridade do público, mantenbo o sangue frio do farmacêutico que dosa um medicamento.*

**Georges Feydeau**

**Marcos BARBOSA**<sup>1</sup>

*Escola Superior de Artes Célia Helena > ESCH*

Em *As rãs*, de Aristófanes, somos levados pelo comediógrafo grego às portas do Hades na companhia do deus Diôniso (disfarçado de Hércules) e de seu servo, Xântias. Mal roga para que se abra o portão do Inferno, Diôniso é recebido aos socavões e impropérios por Áiaco, juiz dos mortos, que toma o deus pelo celerado Hércules, assassino do cão guardião Cérbero. Literalmente borrado de medo, Diôniso atocha a malfadada fantasia de Hércules em Xântias, mas quem atravessa agora o portão é uma das criadas de Perséfone, que tem a missão de receber Hércules com comida, com bebida e com a dança de jovens dançarinas depiladas. Irado com a reviravolta, Diôniso recupera a fantasia de Hércules às pressas mas, mal a veste, vê-se confrontado por taberneiras, que cruzam o portão para cobrar de Hércules, aos berros e ameaças, contas que não foram pagas. Numa última tentativa de salvação, Diôniso convence Xântias a, mais uma vez, envergar o sinistro disfarce. E é Xântias (disfarçado de Hércules) quem vai agora enfrentar Áiaco, que acaba de voltar com seus guarda-costas, prontos para encher Hércules de pancadas. Justo quando achamos que, por fim, Diôniso (agora disfarçado como escravo de Xântias) vai se livrar das bordoadas, a retórica preciosa de Xântias convence os brutamontes a comprovarem sua inocência através do interrogatório e da tortura de um de seus escravos: o deus Diôniso!

1 Dramaturgo, tradutor, professor e pesquisador de teatro. Doutor pela UFBA.

E-mail:marcosbarbosa@hotmail.com.

Dois milênios e meio nos separam da escrita de *As rãs*, entretanto não parece ter envelhecido um só dia a potência dramática da situação armada em torno de cronometradas surpresas de entra-e-sai, que vêm sempre desafiar a capacidade da plateia de prever qual peripécia será perpetrada da próxima vez que algum personagem cruzar a porta. Digo potência *dramática* e não, estritamente, potência *cômica*, porque é patente, quando se tem em mente o teatro francês do século XIX, que não foram só as gargalhadas arrancadas nos palcos do *vaudeville* que se valeram desse dispositivo, mas também as copiosas lágrimas dos melodramas, clássicos ou românticos, em voga na mesma época.

Mestres do urdimento de enredos de troca, trapaça e surpresa, uma leva de dramaturgos franceses assombrou, escandalizou, encantou e deleitou milhares de espectadores ao longo de décadas da mais absoluta efervescência teatral. Se hoje (como à época) certa crítica põe em questão o mérito artístico dos melodramas ou dos *vaudevilles*, isso se dará menos por conta das reiteradas acusações que pesam sobre o urdimento de seus enredos (replicação de clichês, abusos de coincidências...) ou de seus personagens (inverossimilhança de intento, exageros de paixão...) e muito mais por conta de um vício da crítica dramatúrgica, em geral: o de só considerar verdadeiramente artística a dramaturgia que desafia padrões e que deforma expectativas, deixando de ver o quanto isso costuma desaguar, quase sempre, no culto a novas linhas de produção de clichês, cujas réplicas cada vez mais diluídas, longe de apresentarem novos horizontes para a arte dramática, costumam antes implicar a segregação agressiva e cega de plateias e de leitores.

Na constelação do *vaudeville* francês, reina soberana a estrela de Georges Feydeau (1862-1921), cuja paixão por intrincadas tramas e quiproquós aflora mesmo em sua biografia. Filho de um romancista (Ernest Feydeau), Georges Feydeau insistiu diversas vezes – alegando para isso confissões de sua mãe – ser filho bastardo ora de Napoleão III, ora do Duque de Morny (filho do meio-irmão do imperador). Após seu estabelecimento como autor teatral, o que se dá na segunda metade dos anos 1880, Feydeau mantém-se em produção frenética, dividindo seu tempo de criação artística com a jogatina, o abuso de cocaína e a visita a uma longa lista de amantes, enquanto escreve (e, às vezes, dirige) cerca de duas peças por ano. A vida produtiva de Feydeau, como dramaturgo, encerra-se junto com seu casamento com Marie-Anne Carolus-Duran, em 1916 (o marido, infiel contumaz, não suportara descobrir que também sua esposa mantinha relações fora do casamento). Em rota sem retorno, através de uma

estrada tortuosa de melancolia e de ostracismo, Feydeau passa seus últimos anos de vida internado em uma casa de saúde em Rueil-Malmaison, em tratamento de distúrbios psíquicos decorrentes da sífilis.

“*Mas não ande por aí nua em pelo!*” é uma obra da maturidade de Feydeau, escrita em 1911 em meio a uma série de outras peças de um ato. Organizada em nove cenas, toda a trama da peça é construída em torno das tentativas de um deputado, Ventroux, de fazer com que sua esposa, Clarisse, não zanze pela casa vestida apenas com a roupa de baixo (ou, como insiste Ventroux, “nua em pelo”). A situação seria menos grave em dias normais, mas escala a uma catástrofe social para o deputado à medida que confusões de papel e coincidências inoportunas fazem circular pela casa um mordomo impertinente (Victor), um político rival (Hochepeix), um repórter do *Figaro* (Jaival) e – em participação fulgurante – uma vespa, que obriga Clarisse a ficar cada vez mais nua.

Os que alegam interesse pela comédia leveira como porta para a compreensão de uma certa filosofia do riso e do cômico terão excelente oportunidade de encontrar em “*Mas não ande por aí nua em pelo!*” um belo campo de provas, por exemplo, para a teoria da comicidade de Henri Bergson (1859-1941). Embora o filósofo francês prefira citar Molière (1622-1673), Jean Racine (1639-1699) ou mesmo Eugène Labiche (1815-1988) a Georges Feydeau, será impossível não enxergar em nosso *vaudeville* encarnações do *boneco de molas* nas aparições sempre irrefreáveis da seminua Clarisse, ou o *fantoches de cordas* no modo como Ventroux parece resultar mero joguete das circunstâncias que o supliciam de vergonha em vergonha, ou mesmo a *bola de neve* no número cada vez maior de testemunhas da nudez progressiva de Clarisse. Sobretudo, encontra-se em “*Mas não ande por aí nua em pelo!*” um exercício poético refinadíssimo dos procedimentos cômicos fundamentais que Bergson denominou de *repetição*, *inversão* e *interferência de série*; talvez baste, para isso, apontar que o *grand finale* da peça é justo uma reunião precisa de todos os procedimentos listados: retorna, de modo renovado, a exposição de Clarisse (dessa vez a Clemenceau, que a vê desde a janela da frente), inverte-se o lugar inicialmente estabelecido de Ventroux como voz da autoridade na casa e se põem, lado a lado, numa mesma situação, uma simples saudação de vizinhos e a ruína política de um deputado.

Também encontrarão salvo-conduto para apreciar “*Mas não ande por aí nua em pelo!*” os admiradores do prestigiado Teatro do Absurdo. Afinal, já são muitos os críticos que localizam na dramaturgia de Feydeau fonte de inspiração para autores como Jean Tardieu (1903-1995) e Eugène Ionesco (1909-1994).

A linhagem indicaria o retorno, no Teatro do Absurdo, da exploração em viés cômico de temas como o tédio, a apatia, a estreiteza de imaginação, a impossibilidade de comunicação e a falência da linguagem, justamente como explorados por Feydeau em seus *vaudevilles*. A relação não é absolutamente vazia e encontrará ainda melhor paralelo na influência que teve, sobre a obra de Samuel Beckett (1906-1989), o trabalho de Buster Keaton (1895-1966), palhaço das telas do cinema americano, criado em uma família de artistas de *vaudeville*.

“*Mas não ande por aí nua em pelo!*” será ainda do interesse dos que, para confessar o gosto pela comédia ligeira, precisam antes de um aval de fundo moral, do tipo: “trata-se de uma crítica à mediocridade ridícula da burguesia” ou “em sendo uma comédia ligeira, é também um posicionamento político digno de ser analisado”. Afinal, tendo sido escrita na fase mais, digamos, “social” de Feydeau, a peça de fato se presta a um comentário, digamos, “político” do cotidiano da Paris do início do século XX. Afinal, a ridicularização de Ventroux é um claro achaque à ala arrivista dos políticos de esquerda, tanto é assim que se chega ao ponto de mencionar, na peça, um certo Clémenceau, desocupado vizinho de porta dos Ventroux (“É o nosso maior piadista! Tem um espírito debochado! É terrível!”), em referência direta a Georges Clémenceau (1841-1929), político francês do partido radical, célebre, entre outras coisas, por ter sido o editor responsável pela publicação do *J'accuse*, de Zola, no jornal *L'Aurore*, em 1898. E para os que possam ver na escolha do nome uma mera coincidência, cabe notar que o político Georges Clemenceau nascera em Mouilleron-en-Pareds e que Hochepeix, o grande rival de Ventroux, na peça, é justamente prefeito de... “Moussillons-les-Indrets”!

Postas em relevo as ressalvas de mérito anteriores para a leitura de “*Mas não ande por aí nua em pelo!*”, resta talvez dizer que os leitores que de fato aproveitarão a peça serão os que não requerem nenhuma salvaguarda para rachar de rir diante da bestagem, da bobagem, da besteira; os que se contentam com o fato de que se trata – confessemos! – de uma peça acerca das peripécias do *derrière* de uma dondoca! Serão esses os leitores para os quais Feydeau terá dedicado a genialidade de sua escrita: os heroicos leitores que, como defende Cleise Mendes (2008), alegam o “direito à besteira”, sem culpa de “rir por nada”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. *As vespas. As aves. As rãs*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

L'HÔTEL DU LIBRE EXCHANGE. Disponível em [[www.colline.fr/sites/default/archive/0.267869001274196312.pdf](http://www.colline.fr/sites/default/archive/0.267869001274196312.pdf)]. Acesso em 14/10/2013. Dossier pedagógico para encenação de Alain Françonrevue, para o La Colline Théâtre National, de Paris, em 2008.

MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

SANTORO, Jean-Louis. “L’outrage a la pudeur publique”. In: *Comunicação e Inovação*. v. 10, n. 19. São Caetano do Sul, jul-dez, 2009. pp. 3-9.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Perspectiva, 2005.

## “Mas não ande por aí nua em pelo!”<sup>1</sup>

Comédia em um ato, de Georges Feydeau

Representada pela primeira vez em 25 de novembro de 1911, no Théâtre  
Femina

Tradução de Marcos Barbosa

### PERSONAGENS

Ventroux  
Hochepeix  
Romain de Jaival  
Victor  
Clarisse de Ventroux

*A sala principal dos Ventroux. Ao fundo, no meio da cena, uma porta de duas folhas que abre para dentro (o batador direito fixado por um ferrolho exterior). Esta porta dá para um vestibulo, ao fundo do qual, bem de frente, percebemos a porta de entrada da casa, ela mesma abrindo para o corredor (batador direito fixado). À direita da porta do salão para o vestibulo, também de frente para o público, uma porta única que abre para a coxia e que leva ao quarto de Clarisse. À esquerda da cena, em primeiro plano, uma empanada contra a qual há um móvel de apoio qualquer. Em segundo plano, formando um pano de corte, uma porta de compensado com duas folhas que conduz ao escritório de trabalho de Ventroux. À direita da cena, em primeiro plano, a chaminé com seus acessórios e seu tampo de vidro; em segundo plano, uma janela com imposta. Entre as cortinas e a janela, uma grande persiana de isolamento descendo até o chão e correndo sobre trilho, da boca de cena para o fundo. Puxadores para a operação da persiana no lado esquerdo da janela. Em cena, de frente para o público, um grande canapé de encosto alto, com o lado direito do assento quase tocando a chaminé pelo lado mais ao fundo; em frente ao canapé, à direita, sobre uma mesinha baixa, uma xícara de café, um pequeno bule e um açucareiro, todos sobre uma pequena bandeja. Na boca de cena, próximo à chaminé, de costas para o público, uma poltrona estofada de encosto baixo. À esquerda da cena, uma grande mesa de salão, posicionada perpendicularmente aos espectadores, com uma cadeira de salão de cada lado. Cadeira à esquerda e à direita da porta ao fundo. Botão de campainha elétrica no canto da chaminé, ao lado da janela. Sobre a mesa, um bloco de notas. Lustre, lareira com tela, porta-lenha etc. O*

1 “Mais n’te promène donc pas toute nue!” In: FEYDEAU, Georges. *Théâtre Complet VIII: La Lycéenne, Le Ruban, La Duchesse des Folies Bergère*, “Mais n’te promène donc pas toute nue!”. Paris, Le Béliver, 1955. 272 p. *Les Documents Littéraires*. pp. 239 a 268.

*resto do mobiliário, ad libitum.*

## PRIMEIRA CENA

Victor, seguido de Ventroux

*Quando sobe a cortina, Victor, sobre um cavalete, conserta os puxadores da persiana da janela. (O batedor esquerdo da porta para o vestibulo está aberto.) Dos bastidores, no quarto de Clarisse, ouvimos fragmentos de uma conversa na qual predominam as vozes de Ventroux e de seu filho; a voz de Clarisse está mais distante, como se vinda de um cômodo mais afastado. Em determinado momento, distingue-se isso:*

**VOZ DE VENTROUX.** Como? Você disse o quê, Clarisse?

**VOZ DE CLARISSE.** *(muito longe para que compreendamos o que ela diz) ?*

**VOZ DE VENTROUX.** Ah! Bem... Não sei. Assim que terminarem as sessões, aí nós vamos para Carbourg.

**VOZ DO FILHO DE VENTROUX.** Ê! Isso aí, papai! Ê! Oba! Para Carbourg!

**VOZ DE VENTROUX.** Ê! Pois bem! Mas espere a Câmara entrar em recesso!

**VOZ DE CLARISSE.** *(no mesmo diapásão que as outras)* Esperem aí, crianças, que eu vou pegar minha camisola!

**VOZ DE VENTROUX.** Oh! Clarisse! Clarisse! Ora veja! Você perdeu o juízo?

**VOZ DE CLARISSE.** Por quê?

**VOZ DE VENTROUX.** Mas, faça-me o favor! Ora veja, olhe só você! O seu filho aí!

**VOZ DE CLARISSE.** Ah! Pois não! Pois não! É só o tempo de pegar minha camisola e/

**VOZ DE VENTROUX.** Pois sim! Pois sim! Faça-me o favor, ora veja! Você está louca? Estamos vendo você. Sai pra lá!

**VOZ DE CLARISSE.** Ah! E por isso você me enfeza! Se pretende fazer cena...

**VOZ DE VENTROUX.** Ah, não! Qual o que! Eu prefiro ir embora a ver certas coisas... E aliás, você, Auguste, que tanto tem você a fazer no quarto de sua mãe?

**VICTOR.** *(que, a partir de um certo momento, parou seu trabalho para prestar atenção – com um meneio da cabeça)* Estão se comendo!

**VOZ DE VENTROUX.** Vai! Dá o fora daqui!

**VOZ DO FILHO DE VENTROUX.** Sim, papai.

**VENTROUX.** *(aparecendo em cena e fazendo bater a porta atrás de si)* Ah, não! Que falta de pudor... *(a Victor)* E você? O que faz aí?

**VICTOR.** *(ainda em seu cavalete)* Acertando os puxadores.

**VENTROUX.** Será que não pode se retirar quando vê que estou... que estou debatendo com a madame?

**VICTOR.** Eu gostaria de concluir meu trabalho, monsieur.

**VENTROUX.** Ah, sim! Para escutar melhor atrás das portas?

**VICTOR.** Das portas? Mas eu estou à janela...

**VENTROUX.** Já está bom. Saia daqui!

**VICTOR.** *(abandona a persiana, que ele deixa bem aberta, e desce de seu cavalete)* Sim, monsieur.

*Ele faz baixarem os últimos degraus do cavalete, de modo a dobrá-lo.*

**VENTROUX.** E leve seu cavalete!

**VICTOR.** Sim, monsieur.

*Ele sai, levando seu cavalete.*

**VENTROUX.** *(fechando-lhe às costas a porta, com ímpeto)* Sempre preciso botar esse aí pra correr!

*Ele avança e, aborrecido, vai sentar-se à direita da mesa.*

## CENA II

Ventroux, Clarisse

**CLARISSE.** *(surge como um vento, de seu quarto. Ela está de camisola, mas vem de chapéu e de botinas. Avança em direção ao seu marido)* Agora essa! Quer me dizer o que deu em você? Quem o deixou assim?

**VENTROUX.** *(o cotovelo direito sobre a mesa, o queixo sobre a palma da mão, sem se virar)* Justamente quem me pergunta, pelo visto. *(Vira-se para a esposa e se apercebe dos trajes dela)* Ah, não! Não! Você não vai andar de camisola pelo apartamento também... e com esse chapéu na cabeça!

**CLARISSE.** Ah, é! Bem, mas antes eu lhe peço que se explique. Quanto ao chapéu, eu já vou tirar.

**VENTROUX.** Ora, seu chapéu! Eu não dou a mínima para o seu chapéu! Não é por causa dele que eu estou assim.

**CLARISSE.** Enfim, o que foi que eu fiz?

**VENTROUX.** Oh! Nada! Nada! Você nunca faz nada!

**CLARISSE.** *(voltando em direção ao sofá)* Não que eu saiba...

**VENTROUX.** *(levantando-se)* Pois tanto pior! Porque é ainda mais grave se você nem mesmo tem consciência da impropriedade de seus atos.

**CLARISSE.** *(sentando-se no sofá)* Quando quiser se explicar...

**VENTROUX.** Então você acha adequado, para uma mãe, trocar de roupa na frente do filho?

**CLARISSE.** Foi por isso que você saiu desse jeito?

**VENTROUX.** Claro que foi por isso!

**CLARISSE.** Ah! E eu achava que tinha cometido algum crime.

**VENTROUX.** Então você acha isso natural?

**CLARISSE.** *(com inquietação)* Humpf! Que importância isso tem? Auguste é uma criança... Se você acha que ele sequer fica olhando, coitado! Ademais, para uma mãe, isso não conta.

**VENTROUX.** *(resoluto)* Nem quero saber se conta. Isso não se faz.

*Ele volta a sentar-se no canapé.*

**CLARISSE.** Um fedelho de doze anos!

**VENTROUX.** *(atrás dela)* Não! Com licença: treze!

**CLARISSE.** Não, doze!

**VENTROUX.** Estou dizendo: treze! Completou já faz três dias.

**CLARISSE.** Ah! Pois bem, é... três dias! Isso não conta.

**VENTROUX.** *(voltando ao centro da cena)* Ah, sim! Para você, nada conta.

**CLARISSE.** Você acha que ele sequer sabe o que é uma mulher?

**VENTROUX.** Em todo caso, não cabe a você ensinar! Mas enfim, o que há com essa sua mania de sempre andar por aí nua em pelo?

**CLARISSE.** Como assim, “nua em pelo”? Eu estava de combinação.

**VENTROUX.** É ainda mais indecente! Dá para ver você através, como se fosse papel manteiga.

**CLARISSE.** *(levantando-se e indo até ele)* Ah! É isso! É isso, diga logo! É aí que você quer chegar: Você queria que eu usasse combinação de algodão!

**VENTROUX.** *(estupefato)* O quê? Combinação de algodão? Quem está falando em combinação de algodão?

**CLARISSE.** Eu sinto muito, meu querido, mas todas as mulheres da minha condição têm combinação de trama e eu não vejo porque eu teria as minhas de madapolão.

*Enquanto fala, ela passa a 1<sup>2</sup>.*

**VENTROUX.** *(avançando para a direita)* Ah, bom! Agora elas vêm em madapolão.

**CLARISSE.** Ah! Muito agradecida! O que as pessoas iriam dizer?

**VENTROUX.** *(retomando esta palavra)* As pessoas! Que pessoas? Você por acaso vai mostrar sua combinação às pessoas?

2 Há, na peça, várias referências numéricas em didascálias. Os números (1, 2, 3 e 4) costumam vir acompanhados de verbos de movimento, indicando, provavelmente, que se tratam de indicações com relação a pontos específicos do palco, a posturas corporais ou a algo similar. A despeito de muitas tentativas de encontrar uma explicação mais satisfatória para essas marcas, não consegui, até o momento, esclarecê-las convenientemente. Prefiro, entretanto, deixar os números assim, com sentido um tanto obscuro, a simplesmente suprimir essas rubricas, como costumam fazer os editores contemporâneos de Georges Feydeau, em França e em outros países. Registro ainda meu profundo agradecimento a Ilda Mendes, que se juntou a mim no esforço (por ora vão) de decifrar essa esfinge numérica. [Nota do Tradutor]

**CLARISSE.** (*virando-se bruscamente e investindo contra seu marido*) Eu? Eu vou mostrar minha combinação às pessoas? Você me acusa de mostrar minha combinação às pessoas! A que ponto você chegou!

**VENTROUX.** (*insistindo em cada “não”*) Ah, não! Ah, não! Não desvie como sempre a conversa para ficar no ataque! Eu não a acusei de nada! Eu não lhe pedi para usar combinação de algodão nem de madapolão! Eu lhe pedi simplesmente que, quando seu filho estivesse no quarto, você tivesse o pudor de não se despir na frente dele!

**CLARISSE.** (*com uma calma desconcertante*) Ah, mas você tem topete! É justamente o que eu faço!

**VENTROUX.** (*estupefato com tanta audácia, mira-a, aperta as próprias têmporas, como que para impedi-las de estourarem, depois retoma, agitando as mãos por sobre a cabeça*) Ah, não, sabe? Você, falar de topete!

**CLARISSE.** (*indo em direção a ele*) Absolutamente! E isso é mais uma prova de sua eterna injustiça! (*Avançando, em 2*) Ao menos tente agradecer as pessoas! (*Sentando-se na poltrona, de costas para o público, próximo à chaminé*) Como eu sei que sua mente é estreita e como vocês dois estavam em meu quarto eu deliberadamente me despi no toailete.

**VENTROUX.** (*sentado no canapé*) Sim, só que, uma vez de combinação, você entrou no quarto. Se eu puder escolher, prefiro contrário.

**CLARISSE.** Mas eu fui pegar minha camisola!

**VENTROUX.** Ah, sim! Você sempre tem boas razões! Mas, para começar, que necessidade você tinha de se enfiar numa camisola às quatro da tarde?

**CLARISSE.** Mas o que é isso? Ah, mas essa é boa, mesmo! Bem se vê que não foi você a se arrebetar de calor no casamento da jovem Dùchomier. E, sim, mais uma coisa: por quem eu estava lá? Hum? Por você, é claro, não por mim! (*Ela chega ao meio da cena, sempre falante*) Para lhe poupar de uma obrigação! Como sempre! Porque, enfim, não sou eu o colega do pai dela na Câmara! Eu mesma não sou deputada! É você que é. Belo jeito de me agradecer!

**VENTROUX.** (*dando de ombros*) Não vejo causa para agradecimentos/

**CLARISSE.** (*cortando-lhe a fala*) Oh! Eu sei: Para você, tudo é obrigação! Ainda estou esperando um agradecimento de sua parte! (*Indo em direção a ele*) Não negue que, ao chegar em casa, esbaforida, eu tenha sentido a necessidade de ficar à vontade. Creio que isso é permitido.

**VENTROUX.** É, bem... Isso, sim. Isso eu admito!

**CLARISSE.** *(voltando a sentar no canapé)* Essa é boa! Obviamente, você estava aqui, no fresquinho! Não duvide que lá fora está fazendo pelo menos trinta e cinco a trinta e seis graus de... latitude!

**VENTROUX.** *(irônico)* Latitude?

**CLARISSE.** *(a quem escapa a intenção de seu marido)* Trinta e seis graus. Perfeitamente!

**VENTROUX.** Que “latitude”? Isso quer dizer o que, “latitude”?

**CLARISSE.** *(sobre o canapé, com um tom de ironia levemente menosprezante)* Você não sabe o que é... “latitude”? *(Voltando.)* Nossa... É triste, na sua idade. *(Tendo chegado à direita da mesa, voltando-se em direção ao seu marido e esmagando-lhe do alto de sua superioridade)* “Latitude” é o ter-mô-me-tro.

**VENTROUX.** *(com um tom zombador)* Ah... Mil perdões! Eu não sabia.

**CLARISSE.** De que valeu ter se formado? *(Sentando-se na cadeira à direita da mesa)* Quando eu penso que, com trinta e seis graus de latitude, você ainda nos obriga a ficar em Paris! Tudo isso porque você é deputado e não pode deixar a Câmara antes do fim das sessões... Ora, faça-me o favor. Como se a Câmara não pudesse passar sem você!

**VENTROUX.** *(levantando-se de uma vez e a plenos pulmões)* Eu não sei se a Câmara pode passar sem mim ou não. Sei é que quando se assume uma função deve-se cumpri-la. Ah! Essa é boa! Muito bonito se – sob o pretexto de que a Câmara pode passar sem nenhum de nós, individualmente – cada deputado desse o fora! Não precisava mais nada para que se fechasse a Câmara!

*Ele retorna.*

**CLARISSE.** Pois sim! Bom negócio! Nada mal! Sempre que a Câmara entra em recesso o país fica mais tranquilo, portanto...

**VENTROUX.** *(que retornou à direita da mesa, insiste em cada palavra)* Mas, minha querida esposa, nós não estamos na Câmara para tranquilizar o país! Não é para isso que somos eleitos! E depois... Depois, enfim, nós mudamos de assunto! Eu pergunto por que você anda por aí de combinação, você responde acusando o parlamentarismo. Uma coisa não tem nada a ver com a outra.

*Ele se senta de frente para sua esposa.*

**CLARISSE.** Eu peço desculpas, ora essa! Já que por causa do seu Parlamento nós ainda estamos em Paris com trinta e seis graus de... latitude.

**VENTROUX.** (*zombeteiro*) Você e as suas.

**CLARISSE.** Perfeitamente! Porque, com trinta e seis graus de... latitude, eu transpirei, e porque, toda suada, eu precisei de trocar de combinação, você achou por bem me dar bronca!

**VENTROUX.** Eu não dei bronca porque você mudou de combinação. Eu dei bronca porque você estava passeando na frente do seu filho numa combinação transparente.

**CLARISSE.** (*quase gritando*) E é culpa minha se dá para ver através?

**VENTROUX.** Não! Mas é culpa sua se você entra, vestida com ela, no quarto.

**CLARISSE.** Ah, não! Isso é o cúmulo! Agora não tenho mais o direito de entrar no meu quarto?

**VENTROUX.** Mas eu nunca disse isso! Não aja como se eu tivesse dito algo que não disse!

**CLARISSE.** (*sem dar-lhe ouvidos*) Você quer que eu vá me despir onde? Na cozinha? No escritório? Na frente dos empregados? Ah! Na mesma hora você ia guinchar feito uma fuinha!

**VENTROUX.** Maldita a hora dessa discussão!

**CLARISSE.** (*levanta e volta em direção ao canapé*) Nada de “maldita a hora”! Eu estava no meu quarto. Era você que não tinha necessidade alguma de estar lá! Eu não chamei você, chamei? (*Senta-se no canapé*) Se meu traje o deixou constrangido, era só ter ido embora.

**VENTROUX.** (*levanta-se*) Ah! Eis a lógica dela!

**CLARISSE.** É isso mesmo! Fazer uma cena dessas porque eu entrei vestida de combinação! (*Bruscamente e quase gritando*) Você queria que eu fizesse o quê, se a minha camisola estava no meu quarto?

**VENTROUX.** (*indo até ela*) É... Bem... Eu estava lá! Bastava ter me pedido! Eu a levaria até você!

**CLARISSE.** (*com uma lógica desconcertante*) Logo, daria no mesmo: você teria me visto “nua em pelo”.

**VENTROUX.** Mas, eu! Eu! Eu sou seu marido!

**CLARISSE.** E ele... Ele é meu filho!

**VENTROUX.** *(puxa os cabelos, como que para arrancá-los e fala com voz chorosa)* Ah, não! Eu desisto! *(A Clarisse)* Então você acha que é a mesma coisa?

**CLARISSE.** Mas um filho é até mais próximo!

**VENTROUX.** Oh!

**CLARISSE.** Afinal, quem é você? Para mim, você é um estranho! Você é meu marido, mas isso é uma convenção! Quando eu casei com você – nem sei por que/

**VENTROUX.** *(inclinando-se)* Obrigado.

**CLARISSE.** *(sem se deixar interromper)* /eu nem te conhecia e, pluft, no dia seguinte, porque tinha lá um gordo com uma cinta tricolor, na frente do qual nós dissemos “sim”, estava admitido que você me visse nua em pelo. Ora essa! Isso sim é indecência!

**VENTROUX.** Ah! Você acha?

**CLARISSE.** Mas, do contrário, quem é meu filho? É minha carne! É meu sangue! E, bem... Que a carne de minha carne veja a minha carne não tem nada de inconveniente. *(Levanta-se)* Salvo as convenções.

**VENTROUX.** Mas as convenções são tudo! São tudo!

**CLARISSE.** *(passando na frente dele, com empáfia)* Para os espíritos mesquinhos, sim. Mas, graças a Deus, eu estou acima disso!

**VENTROUX.** *(afundando na poltrona, próximo à chaminé)* Agora essa! Agora essa! Ela está acima disso! É assim que ela resolve tudo.

**CLARISSE.** *(voltando à carga enquanto vai se sentar no canapé)* Não, mas, enfim... Desde a mais tenra infância do garoto ele já não assistiu à minha toalete umas vinte e cinco mil vezes? E você nunca disse nada!

**VENTROUX.** Mesmo assim, chega um dia em que é preciso parar com essas coisas.

**CLARISSE.** *(exasperadoramente calma)* Ah, sim. Não nego.

**VENTROUX.** Pois muito bem, então.

**CLARISSE.** *(de olhos no teto)* Bom e... quando?

**VENTROUX.** “Quando” o quê?

**CLARISSE.** *(no mesmo jogo)* Qual o dia? Qual a hora?

**VENTROUX.** O quê? O quê? Qual o dia? Qual a hora?

**CLARISSE.** De parar. Tem que haver um dia, uma hora especial. Porque logo hoje? Por que não ontem? Por que não amanhã? Daí a minha pergunta: “Qual o dia? Qual a hora?”

**VENTROUX.** *(repetindo no mesmo tom)* “Qual o dia? Qual a hora?” Ela e essas perguntas... Eu é que sei? Como você quer que eu especifique?

**CLARISSE.** Você não sabe especificar! *(Levanta e avança contra o seu marido)* Você não sabe especificar! Maravilha! E aí você quer que eu, uma mulher que, por definição, devo ser menos inteligente que você – pelo menos é o que você diz – você quer eu decida isso, quando você mesmo se declara incapaz!

**VENTROUX.** *(fora de si)* Meu Deus, mas que besteira você disse agora!

**CLARISSE.** *(indo pela esquerda)* Ah, não! Você me ataca, eu me defendo!

**VENTROUX.** *(levanta e vai até ela)* Enfim, você quer provar o quê? Que uma mãe tem razão de se mostrar de combinação a seu filho?

**CLARISSE.** *(encostando-se na borda da mesa, à esquerda)* Mas não é aí que eu estou querendo chegar! Para você isso é muito desagradável, hum? Pois muito bem. Você só precisa me dizer, sem se irritar; eu vou obedecer.

**VENTROUX.** *(pouco convencido)* Ah, sim! Você vai obedecer! *(Sentando-se à mesa pela direita.)* Você sabe muito bem que não! Você não consegue deixar de andar por aí de combinação. É mais forte que você.

**CLARISSE.** Ah, mas que exagero!

**VENTROUX.** Todo dia eu lhe faço essa observação!

**CLARISSE.** Eu lhe asseguro que não! Se você ainda me vir alguma vez como hoje de manhã é porque eu ainda não terminei minha toaleta, mas uma vez vestida eu lhe garanto/

**VENTROUX.** Que não vai mais estar só de combinação. Mas isso é óbvio! Só que você nunca está vestida!

**CLARISSE.** (*irritando-se*) Pois muito bem! Você quer o quê? Que eu não faça mais minha toailete?

**VENTROUX.** Claro que sim! Claro que sim! Faça sua toailete, mas fique lá no seu canto para fazer! E feche a porta! A porta ainda está aberta, nesse exato instante! Muito conveniente para os empregados!

**CLARISSE.** O que? Mas eles não entram.

**VENTROUX.** Eles não precisam entrar para ver, basta olhar.

**CLARISSE.** Se você acha que um empregado liga para isso.

**VENTROUX.** Ah, não! Não é? Não são homens como os outros? Ah, mas essa é boa! Você deixa a porta aberta quando faz a toailete e se tranca quando prende o chapelete!

**CLARISSE.** (*com pequenos gestos mesquinhos e esmiuçantes de mulheres maníacas*) Ah, sim, porque eu não gosto de ser incomodada quando prendo o chapelete, não gosto que fiquem andando à minha volta, não consigo.

**VENTROUX.** (*levanta e volta a sentar no canapé*) É uma pena que o mesmo não valha para a sua ablução... Mas não é só isso! Você faz mais: Você acende a luz do toailete e nem mesmo fecha as cortinas!

**CLARISSE.** (*com um gesto indignado*) Mas quando?

**VENTROUX.** Mas... ontem!

**CLARISSE.** (*subitamente calma*) Ah, sim, ontem.

**VENTROUX.** Porque você não vê do lado de fora, você faz como a avestruz: pensa que, de fora, não te vêem.

**CLARISSE.** (*indo encostar-se contra a borda da mesa, com tranquilidade*) Humpf! Quem você acha que fica olhando?

**VENTROUX.** Quem? (*indicando a janela com um gesto*) Clemenceau, minha cara esposa! Clemenceau, que mora aí defronte... e que fica o tempo todo na janela!

**CLARISSE.** Humpf! Ele viu bem certas outras, Clemenceau!

**VENTROUX.** É possível... É possível que ele tenha visto outras, mas eu gostaria assim mesmo que ele não visse essa. Aí, bem: eu fico a salvo!

*Ele senta-se no canapé.*

**CLARISSE.** De que?

**VENTROUX.** De que? Mas você nem imagina! Você não conhece Clemenceau! É o nosso maior piadista! Tem um espírito debochado! É terrível! Se ele fizer uma piada comigo ou me enfiar um apelido ele pode me afundar!

**CLARISSE.** Não precisa ter medo. Ele é do seu partido.

**VENTROUX.** Mas justamente! É sempre em nosso próprio partido que se encontram os inimigos! Se ele fosse de direita, aí sim! Eu não daria a mínima! Nem ele! Mas estando do mesmo lado, nós somos rivais! Dizem que Clemenceau pode virar ministro outra vez... e eu também!

**CLARISSE.** *(medindo-o de cima a baixo)* Você?

**VENTROUX.** *(levantando-se)* O que? Você sabe muito bem! Você sabe muito bem que numa das últimas reuniões, depois do meu discurso sobre a questão agrária, vieram logo me oferecer a pasta da... da Marinha.

**CLARISSE.** *(sentando-se à direita da mesa)* Nossa...

**VENTROUX.** Ministro da Marinha! Nada mal, hum? Você me imagina?

**CLARISSE.** Não mesmo.

**VENTROUX.** *(vexado)* Claro...

**CLARISSE.** Ministro da Marinha! Você não sabe nem nadar!

**VENTROUX.** E o que isso prova? Por acaso é preciso saber nadar para administrar os negócios do estado?

**CLARISSE.** Pobres negócios!

**VENTROUX.** *(sempre falando, indo em direção ao fundo, pela esquerda da cena, de forma a ficar à esquerda da mesa)* Sim, claro, entendi. Ah! Eu me pergunto por que ainda discuto. Ninguém é profeta em suas terras. Felizmente as pessoas que não me conhecem me julgam de outra maneira! *(Sentando-se na cadeira, à esquerda da mesa, defronte sua esposa)* Pois bem, eu suplico! Não entrave minha carreira

comprometendo uma bela situação com imprudências cujos efeitos podem ser irreparáveis.

**CLARISSE.** *(dando de ombros)* Irreparáveis...

**VENTROUX.** Imagine que amanhã você é esposa de um ministro! Quando você for esposa de ministro será que você vai saracotear pelos corredores do ministério vestindo uma combinação?

**CLARISSE.** Claro que não!

**VENTROUX.** E quando eu digo ministro... Sabe-se lá! É a beleza desse tipo de regime: todo mundo pode aspirar a se tornar qualquer dia... presidente da república. Pois bem, que eu me torne! *(Erguendo a mão, como que para deter uma objeção)* Suponhamos! Que venhamos a receber reis, rainhas! Você vai recebê-los de combinação?

**CLARISSE.** Ah, não! Não!

**VENTROUX.** Você se mostrará a eles assim como está?

**CLARISSE.** Mas claro que não, ora veja... Eu vestiria meu robe de chambre.

**VENTROUX.** *(levanta-se e segura a cabeça com as mãos)* Um robe de chambre! Ela vai vestir um robe de chambre!

**CLARISSE.** Ah, enfim! Eu vou vestir o que você quiser!

**VENTROUX.** *(defronte à mesa)* Não! É terrível, minha filha! Você não tem a menor ideia do que seja apropriado.

**CLARISSE.** *(empertigando-se com um gesto indignado)* Eu?

**VENTROUX.** *(com indulgência, tomando-lhe amigavelmente os ombros entre as mãos)* Oh! Eu não quero ver você assim! No seu caso não se trata de maldade; pelo contrário, é ingenuidade. Mas isso não impede que, por caminhos opostos, cheguemos ao mesmo resultado.

*Ele passa a 2.*

**CLARISSE.** Diga pelo menos um caso! Diga pelo menos um caso em que eu tenha sido inconveniente!

**VENTROUX.** Ah, mas nem precisa ir muito longe! Ontem mesmo, quando Deschanel veio me visitar.

**CLARISSE.** Sim, e daí?

**VENTROUX.** Não fazia nem cinco minutos que eu o tinha apresentado e você não achou nada de melhor a dizer que: “Ah, mas que curioso, o tecido das suas calças! Que tecido é esse?” E você se meteu a apalpar as coxas dele!

*Ele demonstra enquanto fala.*

**CLARISSE.** (*esquivando-se*) As coxas! As coxas! Eu só estava preocupada com o tecido.

**VENTROUX.** Sim, mas as coxas estavam embaixo. Você acha que isso são modos?

**CLARISSE.** Pois sim, mas o que você queria que eu fizesse? Eu não podia pedir a um senhor que eu estava vendo pela primeira vez para tirar as calças!

**VENTROUX.** (*abrindo bem os braços*) Isso não! Isso não! Mas você podia ter passado sem tatear o pano! Me parece que Deschanel tem histórico político suficiente para que você se permita descobrir alguma coisa a lhe falar que não tenha a ver com calças. Sobretudo apoiada por gestos!

**CLARISSE.** (*indo à extrema direita*) Ora, mas você vê maldade em tudo.

**VENTROUX.** (*erguendo os ombros, retornando*) Ah, é! Eu vejo maldade em tudo!

**CLARISSE.** (*retornando bruscamente e indo sentar-se à esquerda da mesa, de frente para Ventroux*) Eu lhe aconselho a fazer uma autocrítica. Você é severo demais com os outros! Você fala dos meus modos! Pois bem, vamos lá... e aquele dia... no piquenique... com Mademoiselle Dieumamour?

**VENTROUX.** O que? O que? Mademoiselle Dieumamour?

**VENTROUX.** Quando você deu uma chupada na nuca dela... Você acha que aquilo foi conveniente?

**VENTROUX.** Quando eu... (*Segurando a frente com as duas mãos.*) Ah, não! Ah, não! Quando as mulheres se metem a inventar histórias...

*Ele senta-se à direita da mesa.*

**CLARISSE.** Como assim? Você não deu uma chupada na nuca dela?

**VENTROUX.** (*com força*) Sim, eu dei uma chupada na nuca dela! Evidente que

dei uma chupada na nuca dela! Chupei-lhe a nuca e estou muito orgulhoso de ter chupado. Isso me honra!

**CLARISSE.** Ah, você acha?

**VENTROUX.** Você não estará achando que foi por algum desejo inspirado pelas quarenta primaveras dela ou pelos buracos de catapora que ela tem no nariz que eu/

**CLARISSE.** Com os homens, a gente nunca sabe! É algo impuro, sim!

**VENTROUX.** Mas eu asseguro! Simplesmente ela tinha sido picada por uma vespa, a picada ficou com um aspecto horrível, já estava toda inchada! Eu não podia deixar o veneno se espalhar só por respeito às convenções!

**CLARISSE.** *(dando de ombros)* Veneno! Como você sabe que a vespa era venenosa?

**VENTROUX.** *(com um tom cortante)* Eu não sabia de nada! Mas na dúvida não se pode hesitar. Uma picada de vespa pode ser fatal se não for cauterizada ou se não se chupar imediatamente a ferida. Não havia nada para cauterizar, então eu me ofereci! Fiz o que pedia a caridade cristã! *(Então, com gesto largo)* Chupei!

**CLARISSE.** Ah, sim! Muito cômodo! Por essa lógica, você pode chupar a nuca de todas as mulheres que lhe agradem, sob o pretexto de que elas talvez tenham sido picadas por uma vespa venenosa.

**VENTROUX.** Mas olha só! Mas olha só! Aonde você quer chegar? Então acha que fiz aquilo por diversão?

**CLARISSE.** *(sem convicção)* Não... Não...

**VENTROUX.** Eu passei duas horas com gosto de vela queimada e de cosmético rançoso na minha boca! Se você não acha que isso é digno de mérito!

**CLARISSE.** Ah, é, sim! Tudo o que os outros fazem é errado, mas tudo que você faz é admirável!

*Ela se levanta.*

**VENTROUX.** Eu não disse isso!

**CLARISSE.** *(inclinando-se sobre a mesa em direção ao seu marido sentado)* Em todo caso, se eu tivesse chupado a nuca de Monsieur Deschanel... Ah, aí sim! O que eu não teria que aguentar!

*Ela avança, em 2.*

**VENTROUX.** Claro! Naturalmente!

**CLARISSE.** Viu? Viu? Que foi que eu disse? (*Firmando-se diante do marido.*) E você chama isso de justiça?

**VENTROUX.** (*toma-lhe a mão, fita-a, meneia a cabeça com um riso indulgente, e por fim*) Vê? Você tem um jeito de discutir que te desarma.

**CLARISSE.** Por que? Não é verdade?

**VENTROUX.** (*puçando-a para si, a plenos pulmões, reforçando cada palavra*) Sim! Aí, sim! Você tem razão! Foi a última vez que eu chupei a nuca de Mademoiselle Dieumamour!

**CLARISSE.** (*vivamente*) Ah, mas eu não estou pedindo isso! Se ela for picada de novo, coitada, é o seu dever de homem...

**VENTROUX.** Exato! Você está vendo que é da mesma opinião que eu.

**CLARISSE.** (*indo à toda contra ele, com um tom choroso*) Mas é que você também me irrita! Você me diz coisas ferinas e aí é mais forte que eu. Eu me enervo!

**VENTROUX.** Eu? Eu te disse coisas ferinas?

**CLARISSE.** Disse, sim! Disse que eu ando por aí nua em pelo e que eu chupei a nuca de Monsieur Deschanel.

**VENTROUX.** Eu nunca disse isso!

**CLARISSE.** Não, quer dizer, disse que eu belisquei as coxas de Monsieur Deschanel.

**VENTROUX.** Enfim, santa miséria! Quando você faz coisas que eu desaprovo, eu tenho, sim, o direito de lhe fazer comentários.

**CLARISSE.** (*apoiando-se no joelho*) Eu não disse que não, mas você pode fazer isso com delicadeza! Você sabe muito bem que quando fala com doçura você faz de mim o que bem quer...

**VENTROUX.** Pois, sim, que seja, gentilmente: Eu lhe suplico que não ande sempre de combinação, como você faz.

**CLARISSE.** Isso! Pronto! É só dizer assim!

**VENTROUX.** Até que enfim! É assim que eu gosto de ouvir!

**CLARISSE.** *(de queixo no ombro)* Por aí você vê como eu sou razoável, quando você quer.

*Nesse momento, Victor, vindo do fundo, entra sem rodeios na sala principal.*

### CENA III

Os mesmos, Victor.

**VICTOR.** *(vendo Clarisse de combinação, nos joelhos de Ventroux, vira-se prontamente)*  
Oh!

**CLARISSE.** *(vira-se com o grito e, então, ao ver Victor)* Oh!

*Ela dá um salto em direção à janela, dando uma viravolta na passagem, de modo a girar Victor que, de costas, lhe obstrui o caminho com sua presença.*

**VENTROUX.** *(ainda sentado, mas se recompondo com as palmas das mãos)* Hein? Que foi? Quem está aí?

**VICTOR.** *(sem se virar)* Eu, monsieur!

**CLARISSE.** *(na janela, segurando contra si a barra da cortina, sem se desfazer do abraço)*  
Não olhe! Não olhe!

**VICTOR.** *(com o tom blasé de um homem que já viu outras)* Humpf...

**VENTROUX.** *(atravessando a cena, com ira)* Ah! “Não olhe! Não olhe!” Já não era sem tempo!

**CLARISSE.** *(para acalmá-lo)* Mas eu estou atrás da cortina!

**VENTROUX.** *(diante do canapé)* De que vale isso? Agora esse moço viu você de combinação!

**VICTOR.** *(1, com o mesmo tom blasé)* Ora... Mas eu não sou novo na casa...

**VENTROUX.** *(indo à extrema direita)* Agora essa! É isso! Claro! Não é a primeira vez que ele a vê de combinação! Muito encantador!

**CLARISSE.** (3) Eu garanto, meu querido!

**VENTROUX.** (*voltando para perto do canapé*) Ora, me deixe em paz! Quando você sabe que alguma coisa me desagrada...

**VICTOR.** (*com boas intenções*) O monsieur não fique bravo! Eu sou apaixonado por minha brejeirinha, logo...

**VENTROUX.** (*pulando, 2, em direção a ele, 1*) O que foi que você disse? Agora essa! Diga, vamos: “O senhor fique com a sua brejeirinha”! Por acaso você está supondo que a madame...

**VICTOR.** (*protestando*) Mas, monsieur!

**VENTROUX.** Enfim, o que está havendo? O que você quer?

**VICTOR.** Dizer ao monsieur que esta manhã esteve aqui um senhor que deixou esta carta.

**VENTROUX.** (*tomando-lhe a carta com um gesto brusco*) Quem será? (*Passando, 1, praguejando*) Essa mania de meter o nariz em tudo... (*Tendo lido*) Ah, não! Será possível? Ah! Aquele lá! Ele veio aqui?

**VICTOR.** Exatamente: ele.

**VENTROUX.** (*para colocá-lo em seu lugar, com um tom áspero*) Quem? “Ele”, quem? Quem é “ele”?

**VICTOR.** (*sem se desconcertar*) Ele, ora! Aquele senhor. E ele disse que passaria novamente às quatro e meia.

**VENTROUX.** (*erguendo a cabeça com um sorriso interior que ilumina sua fisionomia*) Ah! Ele... (*Volta-se e dá com Victor, muito próximo, que ergue a cabeça da mesma forma, com um sorriso aprovador*) Quer dar logo o fora daqui?

**VICTOR.** (*dando o fora*) Sim, monsieur.

*Ele sai.*

#### CENA IV

Clarisse, Ventroux

**CLARISSE.** *(saindo de atrás da cortina e soltando um suspiro de alívio)* Ah! Ufa...

**VENTROUX.** *(indo em direção à poltrona da direita)* Ah, sim! Você tem mais é que dizer “ufa” mesmo! E eu não estou nada triste com o que aconteceu!

**CLARISSE.** *(que ladeou o canapé para chegar ao meio da cena)* É mesmo? Ainda bem. Estava com medo que isso tivesse lhe desagradado.

**VENTROUX.** *(aturdido por esta interpretação)* O que? *(Colérico.)* Pois me desagradou, sim! É claro que desagradou!

**CLARISSE.** *(avançando em direção ao seu marido)* Então porque você disse que não estava nada triste?

**VENTROUX.** *(no mesmo jogo)* Eu não estou nada triste com o que aconteceu porque, talvez, isso lhe sirva de lição para o futuro.

*Ele senta-se com ímpeto na poltrona próxima à chaminé.*

**CLARISSE.** *(diante da chaminé)* Ah! Não tinha entendido assim. Pensei que fossem palavras gentis de sua parte.

**VENTROUX.** Agora, sim! Palavras de encorajamento?

**CLARISSE.** É... Fazer o quê? Um pequeno contratempo... *(Inclinando-se para seu marido.)* Quem é o monsieur que lhe mandou a carta?

**VENTROUX.** *(babando de raiva)* É isso, então: um pequeno contratempo! É tudo o que isso significa para você!

**CLARISSE.** E por isso eu deveria arrancar os cabelos? *(Sem transição.)* Quem é o monsieur que/

**VENTROUX.** *(irado)* Quem? O quê? Que monsieur?

**CLARISSE.** O que lhe mandou a carta.

**VENTROUX.** *(levantando-se, com ímpeto)* E o que isso lhe importa?

*Ela vai ao meio da cena.*

**CLARISSE.** *(vexada)* Ah, mas com mil perdões!

*Ela senta-se no lugar que Ventroux deixou vago.*

**VENTROUX.** *(voltando em direção à esposa)* Pois bem! Já que você quer saber, trata-se de um monsieur que ficaria muito feliz de não ter você diante de si vestida de combinação e na companhia de um empregado! Porque assim meu cartaz estaria muito bem junto aos meus eleitores...

*Dizendo isso, ele senta-se no canapé.*

**CLARISSE.** Por quê?

**VENTROUX.** Porque se eu abrir a guarda para as fofocas daquele lá... Ah! Ah! *(Mudando de tom)* Trata-se do homem que conduziu a mais obstinada campanha contra mim por ocasião da minha eleição.

**CLARISSE.** Não... Não se trata de Monsieur Hochepaix!

**VENTROUX.** O prefeito de Moussillon-les-Indrets em pessoa!

**CLARISSE.** O que? Esse homem que fez de tudo para eleger seu oponente, o Marquês de Berneville?

**VENTROUX.** Da união socialista! Exatamente!

**CLARISSE.** *(levanta-se vai para a esquerda)* Ah, mas ele tem muito peito! *(Recostando-se na borda da mesa)* Esse homem que chamou você de... mala-paiol!

**VENTROUX.** *(olha para ela, estarrecido, depois, lentamente, levanta-se e vai em direção a ela. Uma vez perto de Clarisse, fala com um tom malicioso)* Você disse o quê?

**CLARISSE.** *(com a maior naturalidade do mundo)* Mala-paiol!

**VENTROUX.** *(repete, rindo-se)* “Mala-paiol”! *(Corrigindo)* “Mal-a-pior”! “Mala-paiol”, não!

**CLARISSE.** *(no mesmo jogo)* Não é “mala-paiol”?

**VENTROUX.** *(na mesma moeda)* Não é “mala-paiol”.

**CLARISSE.** Eu sempre entendi “mala-paiol”!

**VENTROUX.** *(no mesmo tom que ela)* Você sempre entendeu errado.

**CLARISSE.** Ah, bom! É por isso que eu não entendia a expressão...

**VENTROUX.** *(irônico)* É por isso, certamente.

**CLARISSE.** De mais a mais, para mim, tanto faz. “Mala-paiol” ou “mal-a-pior”, eu espero que você ponha este monsieur de porta a fora, com todas as honras que ele merece!

**VENTROUX.** Pelo contrário, eu serei o mais amável o possível! E, aliás, se você o vir, eu lhe peço que faça o mesmo. (*Reforçando a palavra*) *Finja* a maior das amabilidades.

**CLARISSE.** (*estarecida*) Ora!

**VENTROUX.** Hochepaix na minha casa! É minha revanche. Além do mais ele pode bem ser a mula que vai me carregar...

**CLARISSE.** É, mesmo. A mula!

**VENTROUX.** Cabe lembrar que se trata de um grande industrial que, na sua fábrica de tecidos, emprega de quinhentos a seiscentos operários, de cujos votos ele dispõe. É bom cuidar bem dele. É preciso ser prático na vida. (*Sacando o relógio*) E nisso já são quase quatro e meia, ele não tarda a chegar. Vá! Vá se vestir!

*Ele a faz passar a 2.*

**CLARISSE.** (*retornando*) É mesmo! É mesmo! (*Mudando de ideia e voltando em direção ao canapé*) Ah!

*Ela vai pressionar o botão da campainha elétrica.*

**VENTROUX.** (*que tomou a esquerda*) O que você está fazendo?

**CLARISSE.** Chamando Victor.

**VENTROUX.** (*malicioso*) Você não acha que ele já viu o bastante?

**CLARISSE.** (*bate o ar com a mão, num gesto delicado, como que para enviar uma tapa ao seu marido e então*) Malvado! É para ele levar sua bandeja. (*Contorna o canapé para chegar, sempre falante, à mesinha sobre a qual está o café*) Eu já disse vinte vezes a ele que leve as xícaras quando a gente tiver acabado de tomar o café! É horrível ver essas xícaras largadas e, depois, isso junta mosquitos! E vespas! Aí está! Olha só isso! (*Tomando na mão a barra da combinação, de modo a fazer uma espécie de mata-mosca, que ela agita sobre a mesinha*) Sai! Sai! Sai, mosquito! Sai, vespa! Saia, madame! (*A Ventroux*) Eu não posso ver desordem. Eu amo a compostura da minha casa! Amo a compostura!

**VENTROUX.** (*mostrando a aparência da esposa*) Ela ama a compostura!

**CLARISSE.** *(que voltou a sentar no canapé)* E, agora, como eu não quero que Victor me veja de combinação...

**VENTROUX.** *(malicioso)* Sério, mesmo?

**CLARISSE.** *(com o mesmo gesto delicado com que ela antes lhe enviou um tapa)* Não seja importuno! *(Apertando, sentada no canapé, o botão da campainha)* Quando ele chegar, você diga a ele que leve isso tudo, sim?

**VENTROUX.** Bem, é... Nem vale a pena se dar ao trabalho: a campainha não está funcionando. Deve ser alguma coisa na bateria.

**CLARISSE.** Ah! Sem dúvida ela está vazia. Está seca. Ninguém põe água nela.

**VENTROUX.** Pode ser! Sei lá...

*Ele volta.*

**CLARISSE.** Vou por água.

**VENTROUX.** *(acompanhando-a)* Isso mesmo. Vá! Vá!

**CLARISSE.** Vou, sim.

*Ela sai pela direita, ao fundo.*

**VENTROUX.** *(antes de fechar a porta, abrindo-a outra vez para uma última recomendação)* E vista seu robe de chambre!

**VOZ DE CLARISSE.** *(no quarto)* Mas claro. Você sabe muito bem que quando você me pede com delicadeza, para mim é um prazer...

*A voz se perde na distância.*

## GENA V

Ventroux, depois Victor, depois Hocheaix

**VENTROUX.** *(após fechar a porta atrás de si, para por um momento, leva os olhos ao céu, com um gesto da mão e um meneio de cabeça significativos; então, após levar a mão à testa por um segundo, vai até a janela sobre a qual a persiana ainda está puxada. Nesse momento, seu olhar se detém em um ponto que o público não percebe. Ele faz "Ah!" e, depois, faz uma saudação com a mão)* Bom dia! Bom dia! *(Ao público, com um deboche amargo)*

Clemenceau! (*Com ira, ele fecha outra vez a porta.*) Esse homem não tem mais o que fazer! (*Nesse momento, ouvimos uma campainha tocar no lado de fora*) Ah! Agora é o outro!

*Dizendo isso, ele atravessa a cena e vai para o lado esquerdo da mesa, contra a qual se instala, numa atitude de dignidade.*

**VICTOR.** (2, *anunciando*) Monsieur Hochepaix!

*Hochepaix (3) entra e para à porta, um tanto hesitante.*

**VENTROUX.** (*sem sequer virar a cara e com um tom indiferente*) Entre!

**HOCHEPAIX.** (*avançando*) Com licença!

**VENTROUX.** (*para Victor, no mesmo tom*) Deixe-nos! (Victor, após lançar ao seu patrão um olhar de espanto, deixa a sala. A Hochepaix, num tom desdenhoso e frio) Sente-se, por favor!

**HOCHEPAIX.** (*fazendo menção de sentar-se, à direita da mesa*) Meu nobre deputado!

**VENTROUX.** (*detendo-lhe o movimento*) Ah... “Nobre”?

**HOCHEPAIX.** (*que já quase se sentara, detém-se à observação de Ventroux*) E por que não?

**VENTROUX.** (*num tom alfinetado*) Depois da campanha que o senhor dirigiu contra mim...

**HOCHEPAIX.** Ah, sim! “A campanha”.

**VENTROUX.** O senhor me chamou, por toda parte, de vendido, de desgastado, de dedo-duro, de resíduo da decadência!

**HOCHEPAIX.** (*viva, estendendo as mãos, como que para tomar as de Ventroux*) Isso não diminui em nada minha estima, acredite!

**VENTROUX.** (*cáustico*) Ah, muito comovido!

*Vendo que Hochepaix ameaça sentar-se, ele faz que vai sentar, também, mas se apruma novamente, ao ver que Hochepaix interrompen seu movimento.*

**HOCHEPAIX.** Também, você queria o quê? Eu admito: você não era meu candidato!

*Ele faz que vai se sentar.*

**VENTROUX.** Isso eu notei.

*Ele faz que vai sentar, mas se apruma novamente ao perceber que Hochepaix não se sentou.*

**HOCHEPAIX.** Pois bem. O meu candidato era o Marquês de Berneville.

**VENTROUX.** *(com um riso alfinetado)* Mas é um direito seu!

**HOCHEPAIX.** Entenda: trata-se de um velho amigo; ele é da união socialista, como eu! Junte-se a isso que foi ele quem tomou minha filha sobre a fonte batismal.

**VENTROUX.** Isso significa muito.

**HOCHEPAIX.** Enfim, um monte de razões. *(Faz que vai se sentar e se apruma novamente; o mesmo jogo da parte de Ventroux)* Sem contar que ele é muitíssimo milionário e que o interesse dos meus concidadãos.... O senhor deve compreender, não?

**VENTROUX.** Mas, por favor, não precisa se defender!

**HOCHEPAIX.** E de mais a mais o senhor é que foi eleito.

**VENTROUX.** E, para mim, é o que importa.

**HOCHEPAIX.** Evidente! *(Mesmo jogo de fazer que vai sentar-se e se aprumar novamente, da parte dos dois homens)* Além do mais, tudo isso é passado! Aqui não estão mais um candidato e um eleitor, mas sim o prefeito de Moussillons-les-Indrets, que veio amigavelmente encontrar-se com seu deputado para lhe submeter uma petição de seus concidadãos e pedir-lhe que se ocupe dela junto ao ministro competente. E não duvidei um só instante de sua boa acolhida.

**VENTROUX.** E nisso o senhor tem toda razão! *(De frente para ele, de costas para o público)* A maior prova disso é que eu dizia agora há pouco a Madame Ventroux, que /

**HOCHEPAIX.** Oh! Com mil perdões. Eu não lhe pedi notícias dela. Será que não terei o prazer de ser apresentado?

**VENTROUX.** *(afastando-se, de modo a ficar em 2)* Ah, o senhor chegou em má hora... Minha esposa está se vestindo e, o senhor sabe, quando as mulheres se põem a fazer a toalete, isso demora muito!

**HOCHÉPAIX.** *(indo à esquerda)* Ah, que pena!

**VOZ DE CLARISSE.** *(nos bastidores)* Ah, você acha que recolheu as xícaras! Você acha que recolheu as xícaras!

**VENTROUX.** *(indo em direção à voz de Clarisse e falando a respeito dela)* Ah! Veja só! Eu a caluniava! Posso ouvir sua voz! *(Voltando)* Já está pronta! É um milagre!

**HOCHÉPAIX.** Bem, eu ficarei encantado...

## CENA VI

Os mesmos, Clarisse, Victor

**CLARISSE.** *(ainda com as mesmas vestes de antes, surge do vestibulo, seguida de Victor, e vai em direção à mesinha da direita)* Ah, é? Pois venha ver as xícaras que você recolheu!

**VENTROUX.** *(virando-se enquanto fala)* Minha querida esposa, eu/ *(Percebendo as vestes dela.)* Ah!

**CLARISSE.** *(sobressaltando-se com o grito de Ventroux e, instintivamente, dando uma pirueta em torno de si mesma para se safar, dá-se com o canapé e cai sobre ele de joelhos)* Ah! Ai! Você me deu um susto...

**VENTROUX.** *(precipita-se em direção a ela e lhe fala entredentes)* Deus santíssimo! Fora daqui! Fora daqui!

**CLARISSE.** *(assustada e se recompondo)* O que foi?

**VENTROUX.** Você ficou louca? Você vem para cá de combinação quando eu tenho visita!

**CLARISSE.** *(para Hochépaix, por sobre o ombro de Ventroux)* Ah, desculpe, monsieur. Eu não ouvi a campainha!

**HOCHÉPAIX.** *(galante)* Mas, madame, eu não me incomodo!

**VENTROUX.** *(recuando um pouco para dar livre curso a seus gestos de indignação)* Você não tem vergonha? Se mostrar assim e com um criado na garupa!

**CLARISSE.** *(a meia voz, para Ventroux, no mais natural dos tons)* Mas foi porque

Victor não recolheu as xícaras. (*À Victor.*) Aí estão, meu rapaz, as xícaras que você recolheu.

**VENTROUX.** (*fora do sério*) Mas eu estou me lixando para as xícaras. (*À Victor*) Você, chispe daqui!

*Ele o empurra para fora.*

**VICTOR.** Sim, monsieur!

**CLARISSE.** (*indo até Hochepaix, enquanto Ventroux executa seu jogo de cena com Victor*) Sim, porque eu não sei se o senhor é como eu, mas quando eu vejo xícaras/

**VENTROUX.** (*saltando sobre sua esposa e fazendo-a passar a 3*) Sim, sim. Está bem! Sai! Chispa! Chispa! Vá embora!

**CLARISSE.** (*revirando-se por assim dizer nos braços de Ventroux, que a empurra para fora pela porta do fundo, desvencilhando-se*) Ah! Mas faça-me o favor! Não fale assim comigo! Eu não sou um cachorro!

**VENTROUX.** (*voltando a puxar os cabelos, de costas para o público*) Ah!

**CLARISSE.** Agora essa! (Mudando bruscamente de fisionomia e, muito amável, fala a Hochepaix, aproximando-se dele enquanto Ventroux fecha a porta do fundo) O senhor deve ser Monsieur Hochepaix.

**HOCHÉPAIX.** (*à esquerda da mesa*) Sim, madame, seu criado!

**VENTROUX.** (*voltando-se, aturdido pela falta de consciência de sua esposa*) O que?

**CLARISSE.** (*muito senhora da situação*) Encantada, monsieur! Sente-se, por favor!

*Dizendo isso, ela se senta à direita da mesa, enquanto que Hochepaix se senta à esquerda, de frente para Clarisse.*

**VENTROUX.** (*correndo em direção à esposa*) Ah, não! Não! Você não pretende receber uma visita nestes trajes!

**CLARISSE.** (*sem se deixar desconcertar, levanta-se*) Mas bem que está fazendo muito calor! (*Deita as mãos sobre as costas das mãos de Hochepaix, que as tem sobre a mesa*) Veja, sinta minhas mãos, veja se estou febril!

**VENTROUX.** (*abrindo os braços*) É isso! É isso! Você vai começar outra vez, igual com o Deschanel!

**CLARISSE.** *(sempre com as mãos sobre as de Hochepaix, o busto pendendo por sobre a mesa)* Mas como? São as mãos, não as coxas!

**HOCHÉPAIX.** Como é?

**CLARISSE.** É para mostrar como estão fervendo.

**HOCHÉPAIX.** *(aturdido, confundindo-se)* Suas coxas?

**CLARISSE.** *(compreendendo logo a confusão de Hochepaix e corrigindo-o vivamente)* Minhas mãos! Minhas mãos!

**HOCHÉPAIX.** Ah...

**VENTROUX.** *(agarrando a esposa pelo braço e enviando-a a 3)* Sim! Está bem. Ele não dá a mínima! Monsieur Hochepaix não dá a mínima para as suas mãos!

**HOCHÉPAIX.** *(vivaç e muito galanteador)* Mas de forma alguma!

**CLARISSE.** *(alisando o braço machucado pela brutalidade de seu marido)* Viu?

**VENTROUX.** *(explodindo e indo em direção à sua esposa, de modo a fazê-la voltar)* Sim, é... Muito bem, agora chega! Eu lhe peço que saia!

**CLARISSE.** *(voltando)* Está bem. Está bem. Mas então valeu de que, me pedir para ser amável?

**VENTROUX.** *(avançando)* E quem lhe pediu para ser amável?

**CLARISSE.** Como, “quem”? Você! Você! Você me recomendou claramente: “E, aliás, se você vir Monsieur Hochepaix”/

**VENTROUX.** *(farejando a gafe, dando um salto em direção à esposa e falando vivamente, com voz grave)* Sim, claro, claro. Muito bem!

**CLARISSE.** *(sem pena)* Nada de “Claro, claro, muito bem!” *(Continuando)* “E se você vir Monsieur Hochepaix eu lhe peço que finja a maior das amabilidades!”

**VENTROUX.** *(indo protestar junto a Hochepaix)* Eu? Eu? Mas nunca na minha vida! Nunca na minha vida!

**CLARISSE.** *(fazendo o mesmo)* Essa é boa! Você disse inclusive: “Ele pode muito bem ser a mula que me carregue...”

**VENTROUX.** *(com um movimento de corpo, como o de um homem que recebe um chute*

*em algum lugar*) Oh!

**HOCHEPAIX.** *(com uma inclinação de cabeça acompanhada por um sorriso de malícia)*  
Ah?

**CLARISSE.** *(seguindo, sem piedade)* “...não esqueça que se trata de um grande industrial que emprega de quinhentos a seiscentos operários. É bom cuidar bem dele!”

**VENTROUX.** *(falando ao mesmo tempo que Clarisse, de modo a sobrepor-lhe a voz)*  
Não! Não! Nunca na minha vida! Nunca eu diria isso! Monsieur Hochepeaix, eu espero que o senhor não acredite...

**HOCHEPAIX.** *(indulgente)* Ah! Mas se você disse...

**VENTROUX.** Mas, não! Não!

**CLARISSE.** *(falando por cima do ombro de seu marido)* Monsieur Hochepeaix, eu espero que o senhor tenha a dignidade de acreditar em mim!

**VENTROUX.** *(no ápice da exasperação)* Ah! E você! Você me deixa louco!  
*(Indicando-lhe a porta.)* Anda! Fora daqui! Fora daqui!

**CLARISSE.** *(retomando)* Ora, mas essa! Eu lhe pedi para falar comigo em outro tom!

**VENTROUX.** *(sem admitir mais nenhuma réplica)* Sai! Sai! Chispa daqui!

**CLARISSE.** *(obedecendo, mas ainda querendo estar com a razão)* Mas se você esquece o que diz...

**VENTROUX.** *(da mesma forma)* Sai! Xô! Xô! Dá no pé!

**CLARISSE.** Nada de “Xô! Xô!” Você não sabe o que está dizendo!

**VENTROUX.** *(empurrando-a para fora)* Mas você vai dar no pé mesmo assim!

**CLARISSE.** *(espantada, desvencilhando-se)* Oh!

**VENTROUX.** *(fecha violentamente a porta e volta, exasperado)* Oh!

*Mal ele se volta, a porta se abre.*

**CLARISSE.** *(aparecendo às costas de Ventroux)* Eu não me despedi do senhor, Monsieur Hochepeaix! Foi um prazer!

**HOCHEPAIX.** (*inclinando-se*) Madame!

**VENTROUX.** (*dando uma pirueta em torno de si mesmo, ao ouvir a voz da esposa, lançando-se sobre ela como se fosse lhe dar um chute em alguma parte*) Mas, pelo amor de Deus! Será que você/

**CLARISSE.** (*seca, espantada*) Ora, mas veja, eu vim me despedir!

**VENTROUX.** (*fecha-lhe brutalmente a porta às costas e para por um instante, como que estonteado pelas emoções, segura as têmporas como que para impedi-las de explodir, depois vai em direção a Hochepaix, que está diante da mesa*) Estou indignado, Monsieur! Indignado!

**HOCHEPAIX.** (*com desenvoltura*) Ora, ora...

**VENTROUX.** (2) Monsieur Hochepaix, não acredite numa só palavra disso tudo! Foi só uma gracinha! “A mula que me carregue!” O senhor não acha que eu diria uma coisa dessas!

**HOCHEPAIX.** Ora, deixe disso! Eu mesmo lhe chamei de vendido, de desgastado, de resíduo da decadência!

**VENTROUX.** Sim, eu sei muito bem! Eu estaria no direito. Mas mesmo assim! É a forma como minha esposa – e eu lhe peço que a desculpe – de fato, ele se apresentou de um modo que...

**HOCHEPAIX.** (*dando-lhe cartão vermelho*) Mas muito para sua vantagem!

**VENTROUX.** O senhor é mesmo um galanteador! Não pense que ela tem o hábito de passear com essas roupas, mas é que, de fato, hoje está fazendo muito calor, não é? É quase desculpável! O senhor sentiu as mãos dela, o senhor pode ver...

**HOCHEPAIX.** Ah, sim!

**VENTROUX.** Além do mais, eu mesmo... Sinta as minhas! (Tomando-lhe as mãos entre as suas) Estão encharcadas!

**HOCHEPAIX.** (*desvencilhando as mãos para poupá-las do contato com as mãos de Ventroux e enxugando-as no pano na roupa*) Sim, sim, claro...

**VENTROUX.** É muito desagradável!

**HOCHEPAIX.** (*acabando de se enxugar e com convicção*) Ah, sim, é mesmo muito

desagradável!

**VENTROUX.** Naturalmente, a minha esposa, como ela estava com muito calor, ela... ela sentiu necessidade de ficar... é... como é que eu posso dizer? Meu Deus, me faltam as palavras... De combinação.

**HOCHEPAIX.** Ah, e como eu entendo!

**VENTROUX.** Não é mesmo? (*Reaproximando-se*) Não é mesmo?

**HOCHEPAIX.** Se eu pudesse fazer o mesmo!

**VENTROUX.** (*virando-se, sem pensar*) Ora, mas por favor, sinta-se à vontade!

**HOCHEPAIX.** Hein? O que? Não! Não! Não mesmo, de fato...

**VENTROUX.** (*retraindo-se*) Sim! Sim! Claro... E aí... Não é? Como ela não tinha escutado a campainha, naturalmente, ela entrou!

**HOCHEPAIX.** Mas ora veja!

**VENTROUX.** Ela pensou que estava só.

**HOCHEPAIX.** (*mordazmente e como se se tratasse da coisa mais natural do mundo*) Mas claro... Com o empregado!

**VENTROUX.** (*repetindo o que disse Hochepaix, sem refletir no que foi dito*) Com o empre... (*Engolindo a palavra.*) Ah! Sim... O empregado... (*Tentando assumir um ar liberal*) Ah! Mas o empregado, o senhor entende bem que... que... que há uma razão!

**HOCHEPAIX.** Entendo, mesmo!

**VENTROUX.** Se se tratasse de um empregado comum, é claro!

**HOCHEPAIX.** É claro! Se se tratasse de um empregado comum!

**VENTROUX.** Mas esse dois... Eles cresceram juntos.

**HOCHEPAIX.** Não me diga.

**VENTROUX.** (*com empáfia*) Trata-se... de seu irmão de leite! (*Repetindo*) Seu irmão de leite.

**HOCHEPAIX.** (*num aprovo*) Seu irmão de leite!

**VENTROUX.** Então não é? E se é um irmão de leite...

**HOCHÉPAIX.** *(voltando à direita da mesa)* Então não conta, obviamente!

**VENTROUX.** É o que eu digo: “Isso não conta! Isso não...” *(Pressionado para fazer sala)* E então vejamos, de que vamos tratar? Afinal, tudo isso são bobagens! O que o senhor vem pedir que eu encaminhe?

*Enquanto fala, ele senta-se à direita da mesa.*

**HOCHÉPAIX.** *(sentando-se de frente a ele)* Sim, pois bem! Trata-se do expresso de Paris, não é mesmo? O que para em Morinville e que chispa por Moussillon-les-Indrets... Que é uma cidade pelo menos tão importante quanto!

**VENTROUX.** *(aprovando)* Mas certamente!

**HOCHÉPAIX.** Pois muito bem: meus homens meteram na cabeça conseguir que o trem pare em nossa estação.

**VENTROUX.** *(erguendo a cabeça)* Ah, diabos, mas isso é difícil!

**HOCHÉPAIX.** *(sem perder a compostura)* Não diga isso! Por duas vezes tivemos a oportunidade de constatar que isso é possível.

**VENTROUX.** O expresso já parou lá?

**HOCHÉPAIX.** Duas vezes... A primeira depois de um descarrilamento e a segunda por causa de uma sabotagem.

**VENTROUX.** Ah?

**HOCHÉPAIX.** E, bem... Isso não atrapalhou muito o serviço!

**VENTROUX.** Claro... isso é um argumento.

**HOCHÉPAIX.** Só que – não é mesmo? – tratam-se de eventualidades que não acontecem com frequência suficiente para que nossos passageiros possam contar com elas.

**VENTROUX.** Sim. E o senhor preferiria uma parada regulamentar. Escute! Eu mesmo vou tratar da questão. O senhor me redigirá um pequeno relatório sobre isso tudo! E enquanto eu aguardo, para que eu não me esqueça, vou tomar nota... *(Enquanto falava, ele pegou seu bloco de notas e agora escreve)* Vamos lá: Monsieur Ho-che-paix!

**HOCHÉPAIX.** *(que se levantou e acompanhou com os olhos o que o outro escreveu)* Espere! Espere! *(Brusco e vivaz)* Ah, não, não! “Paix: *(Soletrando)* P–A–I–X!

**VENTROUX.** *(confuso)* Ah, me desculpe! *(Corrigindo.)* P–A–I–X! P–A–I–X! Acredite, foi sem intenção!

**HOCHÉPAIX.** *(com cordialidade)* Não faz mal. Estou acostumado! Essa é a primeira ortografia que vem à cabeça!

**VENTROUX.** *(gracejando)* É a mais natural.

**HOCHÉPAIX.** *(rindo)* Sim, sim!

*Nesse momento, ouvimos um ruído de voz misturado com o choque de objetos atrás da porta do vestibulo. Ouvimos vagamente esta troca de diálogo, nos bastidores, entre Clarisse e Victor: “Vai! Vai! Me passa o cabo! – Aqui, Madame, aqui! – Ah! Me pega com força! Não vá me soltar! Deixe de bobagem! – Está firme, Madame, está bem firme!...” etc.*

**VENTROUX.** *(que deu ouvidos a isso, falando por cima do diálogo exterior)* Essa, não. Mas o que é esse rebuliço? Será que não se pode ficar em paz nem por um instante? *(Indo bruscamente abrir a porta, que abre com os dois batedores.<sup>3</sup>)* Mas o que é isso agora? *(Percebe, empoleirada no topo de um cavalete, sua esposa – cuja parte de cima do corpo desaparece por trás do topo da porta, enquanto que Victor, com o corpo envergado e as pernas arqueadas, a agarra com as duas mãos pelas ancas. Solta um grito com um sobressalto que o faz recuar e se coloca à direita da porta)* Ah!

**CLARISSE.** *(2)* *(baixando-se, com o grito de seu marido, de forma a mostrar a cara; ela tem na mão um regador e fala com tom bastante natural, a Ventroux)* Ah! É você?

**VENTROUX.** *(4)* *(com voz embargada pela indignação)* Que é isso? Você está fazendo o que, aí?

**CLARISSE.** *(no mesmo jogo)* Você pode ver muito bem: estou consertando a bateria.

**VENTROUX.** *(espumando de raiva)* Estão querendo me fazer de palhaço, vocês dois? Isso por acaso é jeito de segurar a madame?

**VICTOR.** *(3)* É pra ela não cair.

3 Em previsão a este jogo cênico, um segundo antes, o artista que faz o papel de Victor deverá, nos bastidores, abrir o ferrolho que fixa o batedor da direita, de modo que os dois batedores da porta se abram. [Nota do Autor]

**VENTROUX.** Como assim?

**CLARISSE.** Sim, porque, se ninguém me agarra, eu sinto vertigem.

**VENTROUX.** (*avançando contra Victor*) Mas seu filho da... Você não vê que está com as mãos no... na... Isso é uma indecência!

**VICTOR.** (*com um muxoxo de despreocupação*) Oh!

**VENTROUX.** (*sacudindo-o*) Quer parar com isso? Você quer parar com isso?

*Victor se afasta dela.*

**CLARISSE.** (*que ameaça perder o equilíbrio*) Oh! Cuidado! Você vai me derrubar.

**VENTROUX.** (*fazendo-a descer brutalmente*) Pois bem, desça! O que você tem a fazer aí em cima? Isso é trabalho para você?

Ele a faz descer bruscamente à cena, em 4.

**CLARISSE.** (*que, uma vez tendo descido do cavalete, entregou o regador a Victor*) Mas ele não sabe como cuidar disso!

**VENTROUX.** Pois que aprenda! E esses trajes! (*Indo em direção a Hochepaix, que está defronte à mesa, apelando a ele*) Isso por acaso é conveniente? É conveniente? Lá! Com o empregado!

**HOCHÉPAIX.** Sim, mas... Se ele é o irmão de leite...

**VENTROUX.** (*estremecendo*) Oh...

**CLARISSE.** Quem?

**VICTOR.** Eu?

**VENTROUX.** (*brandindo sua cólera contra Victor*) Você, sim! Como assim, “Eu?” (*Enxotando-o para fora, o que o faz dar com o cavalete, sobre o qual ameaça cair*) Saia logo daqui! Quem lhe deu liberdade de se meter onde não foi chamado?

**VICTOR.** <sup>(4)</sup> Sim, monsieur.

**VENTROUX.** (*batendo a porta atrás dele*) Vou acabar botando esse

|| 4 Uma vez a porta fechada, travar novamente o ferrolho exterior.  
[Nota do Autor]

animal no olho da rua! (*Indo em direção a Hochepeaix*) Eu explico. Ele é irmão de leite. É irmão de leite... Mas não do mesmo pai.

**HOCHEPEAIX.** Como assim, “não do mesmo pai”?

**VENTROUX.** (*engolindo seco*) Hein? (*Retomando.*) Não! Não! Eu explico! Quando eu digo “não do mesmo pai”, isso quer dizer que... que... (*Exasperado por não encontrar uma explicação, explode*) Ora! E além do mais o senhor ainda me enche o saco com suas perguntas! Isso por acaso é da sua conta?

**HOCHEPEAIX.** Mas... Mas...

**VENTROUX.** O senhor entende que, se eu tolero isso, é porque tenho boas razões.

**HOCHEPEAIX.** Mas eu gostaria de ressaltar que não lhe fiz nenhuma pergunta.

**VENTROUX.** Sim... Mas eu sei como é isso! Você não pergunta nada, mas, uma vez lá fora... com o marquês: “Tititi, tititi.” Vocês vão fofocar!

**HOCHEPEAIX.** Não! Não! Mas, que ideia!

**CLARISSE.** (*ao seu marido que, sempre falando, chegou perto dela*) Uma coisa eu lhe digo, meu marido. Você devia procurar um tratamento!

**VENTROUX.** (*fora de si, para sua esposa*) Mas, com mil demônios! Vá se vestir! Vá!

**CLARISSE.** Mas como assim? Me dê um minuto!

**VENTROUX.** (*arremedando*) “Me dê um minuto! Me dê um minuto!” Faz uma hora que/

**CLARISSE.** E daí? Monsieur Hochepeaix já me viu mesmo! (*Voltando, 3, por sobre o canapé, para se remeter a Hochepeaix, 1, que também voltou durante o precedente*) Enfim, Monsieur Hochepeaix, eu estou de combinação, isso é claro. Mas por acaso eu estou sendo inconveniente? Por acaso eu mostro mais que num vestido de baile?

**HOCHEPEAIX.** (*conciliador*) Mas claro que não, madame!

**VENTROUX.** (*2, sentando-se, em desespero de causa, na cadeira à esquerda da porta ao fundo*) Ah, é isso que o senhor acha!

**HOCHEPEAIX.** Eu diria mesmo que aí, de combinação, com seu chapéu na cabeça, a senhora tem quase que um ar de quem está de visita.

**CLARISSE.** Ouviu? É a pura verdade! *(Dando uma pirueta de modo a ser vista por todos os lados)* O que dá para ver? Eu fiz uma pergunta: O que dá para ver?

**HOCHÉPAIX.** Nada, ora! Só que aí, claro, eu estou vendo a senhora em sombra chinesa, porque a senhora está em frente à janela!

**VENTROUX.** *(empurrando a esposa e tirando-a de frente da janela)* Oh!

**CLARISSE.** *(ainda no movimento)* Ah! Mas só por causa da janela! *(A Ventroux)* Você é bruto, hein? *(A Hochépaix)* Fora isso...

**HOCHÉPAIX.** Fora isso, nada!

**CLARISSE.** *(sentando-se no canapé, ao fim da frase)* Pronto, não estou mais com raiva! *(Dando um grito estridente e levantando-se de súbito)* Ah!

**HOCHÉPAIX.** Que foi?

**VENTROUX.** Que foi? O que é que há, agora?

**CLARISSE.** *(com voz angustiada)* Ah! Eu não sei! Eu senti como uma punhalada!

**VENTROUX.** Uma punhalada?

**CLARISSE.** No coração.

*Dizendo isso ela se volta e percebemos um mosquito esmagado no lado esquerdo de sua combinação, na altura dos quadris.*

**VENTROUX.** Ah! Aí, “no coração”. É isso que você chama de coração? *(Retirando o mosquito esmagado e exibindo-o pelas asas)* Está aqui a sua punhalada! Foi um mosquito que te picou.

*Ele deposita o mosquito no chão e o esmaga com o pé.*

**CLARISSE.** *(sufocada e arfante)* Que me picou! Ai, meu Deus! Fui picada por um mosquito!

**HOCHÉPAIX.** Pobre madame!

**VENTROUX.** *(com uma alegria raivosa)* Bem feito! Com isso você aprende a não andar por aí nua em pelo!

*Ele vai à extrema direita.*

**CLARISSE.** *(indo até a mesinha)* Essa não! A culpa é sua! O que foi que eu lhe disse com relação a deixar as xícaras largadas!

**VENTROUX.** *(de forma similar)* Pois melhor ainda! Talvez isso lhe sirva de lição!

**CLARISSE.** *(indignada)* “Melhor ainda!” Ele está contente! Ele está contente! *(Enlouquecida.)* Meu Deus, um mosquito! Tomara que não seja venenoso.

**VENTROUX.** *(indo sentar-se na cadeira à direita da mesa, enquanto que Hochepaix, para não se envolver na conversa, afastou-se e finge examinar os quadros, para arranjar uma ocupação)* Ah, não! Ah, não!

**CLARISSE.** *(indo até seu marido)* Oh, Julien! Julien, por favor! *(Dando uma meia-volta de forma a mostrar-lhe o quadril e fazendo menção de levantar a combinação)* Chupe aqui, sim? Chupe aqui!

**VENTROUX.** *(repelindo-a novamente e levantando-se para ir em direção à direita)* Ora, me deixe em paz!

**CLARISSE.** Chupe logo de uma vez! Você bem que chupou a Mademoiselle Dieumamour!

**VENTROUX.** *(voltando rumo a Clarisse)* Mas, para começar, ela foi picada na nuca e não na... E além do mais foi uma vespa, não foi um mosquito!

*Ele volta ao fundo do palco.*

**CLARISSE.** *(a voz estrangida de emoção)* Mas um mosquito também é perigoso! Não faz nem dois dias que você viu no jornal um homem que morreu por causa de um mosquito.

**VENTROUX.** Uma coisa não tem nada a ver com a outra! Ali foi engolindo! Ele morreu engasgado.

**CLARISSE.** *(próxima à poltrona, ao lado da chaminé)* Mas pode ser que eu engasgue! Ai! Estou engasgando! Estou engasgando!

**VENTROUX.** *(fazendo pouco caso, sentando-se no canapé)* Ah, não! Ah, não! Ora, mas que ideia!

**CLARISSE.** É sim! É sim! *(Deixando-se cair na poltrona e levantando-se logo, dando um grito de dor)* Ai! *(Indo até o esposo)* Oh! Eu suplico, Julien! *(Voltando-se como antes, de forma a lhe mostrar o quadril)* Chupa aqui, vai! Chupa!

**VENTROUX.** (*repelindo-a, 2*) Ah, não! Ah, não! Você quer me fazer de besta!

**CLARISSE.** (*enlouquecida*) Homem sem coração! Homem sem coração! (*Sem saber mais a que santo se valer*) Ah, meu Deus, meu Deus! (*Apercebendo-se de Hochepaix, que foi à extrema direita e ainda está imerso no exame de bibelôs*) Ah! (*Indo em direção a ele*) Monsieur Hochepaix!

**HOCHEPAIX.** (*voltando-se para ela*) Madame?

**CLARISSE.** (*virando-se, para mostrar-lhe o quadril*) Por favor, monsieur Hochepaix! Por favor!

**HOCHEPAIX.** Eu?

**VENTROUX.** (*saltando sobre ela e puxando-a pelos punhos, sem mudar de número*) Ora essa! Você por acaso está louca? Como é que você pede uma coisa dessas ao Monsieur Hochepaix?

**CLARISSE.** E daí? Eu prefiro isso a me arriscar à morte!

**HOCHEPAIX.** Por certo, madame, que eu ficaria muito honrado, mas, sinceramente!

**CLARISSE.** (*voltando-se a Hochepaix*) Monsieur Hochepaix, em nome da caridade cristã!

**VENTROUX.** (*agarrando-a pelo braço e fazendo-a girar em torno de si mesma*) Mas será possível que você ainda não desistiu?

**CLARISSE.** (*que, com esse movimento, se descobre em posição para se apresentar a Hochepaix conforme convém à ocorrência*) Por favor! Por favor!

**HOCHEPAIX.** Mas eu lhe asseguro, Madame, sinceramente! Sem cerimônias!

**VENTROUX.** (*numa explosão, arrastando-a ao meio da cena, sempre sem mudar de número*) E nos deixe em paz com esse seu “Por favor, por favor!” Chupe você mesma!

*Ele a larga e vai à direita.*

**CLARISSE.** (*com a voz lacrimosa*) Como se eu pudesse!

**VENTROUX.** (*voltando-se a ela*) Está bem. Vá botar uma compressa! E não venha torrar a paciência com esse seu “Por favor, por favor!”

**CLARISSE.** (*crispando-lhe as mãos diante do rosto*) Ah, saia daqui, você! Saia daqui! Eu não quero mais te ver! E se eu morrer, que minha morte recaia sobre seus ombros!

**VENTROUX.** (*sentando-se na poltrona à direita da cena*) Pois muito bem! Que seja! Combinado!

**CLARISSE.** (*prestes a sair pelo fundo*) Assim são os homens! Assim são os homens! (*Sai precipitadamente pela esquerda, ao fundo, chamando*) Victor! Victor!

*Ela bate a porta atrás de si.*

## CENA VII

Ventroux, Hochepaix

**VENTROUX.** (*afundando na poltrona*) Ela está insana! Dou a minha palavra! Ela está insana!

**HOCHÉPAIX.** (*começa, defronte à mesa da esquerda, após um segundo de hesitação*) Monsieur Ventroux!

**VENTROUX.** O quê?

**HOCHÉPAIX.** O senhor vai me desculpar eu ter achado que não devia...

**VENTROUX.** (*sem crer no que ouvem seus ouvidos*) O que?

**HOCHÉPAIX.** Na verdade, nós ainda não somos íntimos o bastante...

**VENTROUX.** Como? Ah, sim...

**HOCHÉPAIX.** Não é mesmo? Foi o que eu pensei.

**VENTROUX.** Só teria faltado isso!

**VOZ DE CLARISSE.** (*nos bastidores*) Ah, é! Eu vou dizer umas boas ao monsieur! Vou dizer umas boas ao monsieur!

**VENTROUX.** E lá vamos nós. O que ela vai inventar agora?

## CENA VIII

Os mesmos, Clarisse, Victor

**CLARISSE.** (*surge e, de costas para o público, fala a Victor, que a segue*) Vocês são uns frouxos! (*Girando em direção a seu marido e a Hochepeaix, de uma só vez*) Vocês são uns assassinos! E Victor é igual a vocês!

**VENTROUX.** Que foi? Que foi? Que é isso, agora?

**CLARISSE.** (*atrás do canapé*) Ele também não quis chupar!

**VENTROUX.** (*saltando*) Victor!

**VICTOR.** (*um tanto constrangido, no vão da porta*) Eu não ousaria, monsieur!

**VENTROUX.** Mas, com mil cachorros! Agora você vai começar a se oferecer a todo mundo para uma chupada?

**CLARISSE.** Ai, está latejando! Ai, está latejando! Eu devo estar com um abcesso.

**VENTROUX.** Pois se está com um abcesso, vá ao dentista!

**CLARISSE.** Mas não é na boca!

**VENTROUX.** Então vá ao médico!

**CLARISSE.** Ah, sim! Sim! Tem um médico no apartamento aí embaixo!

**VENTROUX.** (*áspero, sentando-se na poltrona que acabara de deixar*) Ele não é médico! É um fiscal da vigilância sanitária! Ele não tem direito ao diploma!

**CLARISSE.** Para mim, tanto faz! Ele fez medicina. Rápido, Victor! Vá lá e traga ele aqui!

**VICTOR.** Pois não, madame!

**CLARISSE.** (*com a mão na parte dolorida*) Ai! Vou fazer uma compressa! Vou fazer uma compressa!

*Ela volta para seus aposentos.*

**VICTOR.** (*no beiral da porta, após um instante de hesitação, uma vez que constatou a saída de Clarisse*) Monsieur, não fique com raiva por eu não ter...

**VENTROUX.** (*saltando*) O que! Você também! (*Empurrando-o para fora*) Você me faça o favor! Faça o favor de trazer aqui o fiscal da vigilância sanitária!

**VICTOR.** (*precipitando-se em direção ao corredor, sem fechar a porta da sala*) Pois não, monsieur, pois não!

*No momento em que ele vai abrir a porta do corredor, ouve-se a campainha e Victor dá com de Jaival, que está no vão da porta, esperando que abram.*

## CENA IX

Os mesmos, Romain de Jaival

**DE JAIVAL.** Ah! Aqui não se demora a abrir!

**VICTOR.** Monsieur?

**DE JAIVAL.** Monsieur Ventroux, por favor!

**VENTROUX.** (*da sala*) Aqui. O que o senhor deseja?

**DE JAIVAL.** Ah, perdão! (*Avançando na cena.*) Eu sou monsieur Romain de Jaival, do *Figaro*.

**VENTROUX.** Ah, perfeitamente, monsieur! (*A Victor, que está na soleira da sala.*) Sim, vamos logo!

**VICTOR.** Sim, monsieur.

*Ele sai e fecha a porta atrás de si.*

**VENTROUX.** (3) Que posso fazer pelo senhor?

**DE JAIVAL.** (2) Eis o quê: fui enviado pelo jornal para requisitar uma entrevista com o senhor.

**VENTROUX.** Aha!

**DE JAIVAL.** Sobre política, em geral... Uma vez que seus últimos discursos o colocaram muito em evidência!

**VENTROUX.** (*lisonjeado*) Ah, monsieur...

**DE JAIVAL.** O que eu digo é o que todos pensam... E em particular sobre o projeto de lei do qual o senhor é um dos proponentes: “Auxílio natal a operários”. O parto gratuito e a parteira do estado.

**VENTROUX.** Ah, sim! Muito interessante! E ao qual eu me entrego de todo coração.

**DE JAIVAL.** Só que eu gostaria de escrever algo vibrante, pitoresco, diferente do que todo mundo faz! Eu me dedico a fazer reportagens brilhantes, caso o senhor já me tenha lido...

**VENTROUX.** Mas certamente, certamente! Monsieur de...

**DE JAIVAL.** Jaival! Romain de Jaival!

**VENTROUX.** De Jaival, perfeitamente! Pois bem! Estou à sua disposição. Só que eu tenho um pequeno assunto para terminar com este senhor. (*Apresentando-o.*) Monsieur Hochepaix.

**DE JAIVAL.** (*inclinando-se*) Hochepaix?

**HOCHEPAIX.** (*soletrando vivamente*) P-a-i-x!

**VENTROUX.** Prefeito de Moussillon-les-Indrets!

**DE JAIVAL.** Oh, claro! Eu conheço!

**HOCHEPAIX.** (*espantado e lisonjeado*) A mim?

**DE JAIVAL.** Já estive lá muitas vezes, para a pesca de linha.

**HOCHEPAIX.** Ah! Moussillons-les... Sim, sim... Não, eu pensei que... Sim, sim!

**VENTROUX.** De forma que, se o senhor não se importar de me aguardar um instante, nós passaremos, monsieur e eu, ao meu escritório e, em cinco minutos, eu estarei com o senhor.

**DE JAIVAL.** Mas por favor! O senhor me permitirá, contudo, que eu me instale aqui nesta mesa e tome algumas notas neste meio-tempo.

**VENTROUX.** (*muito amável*) A casa é sua.

**DE JAIVAL.** *(avançando para contornar a mesa e sentar-se na cadeira da esquerda)* Com licença!

**VENTROUX.** Vamos lá, meu caro prefeito... de Moussillons-les-Indrets!

**HOCHÉPAIX.** Depois do senhor, meu caro deputado.

*Eles saem pelo pano de corte à esquerda.*

## CENA X

De Jaival, Clarisse, depois Ventroux e Hochepaix

*De Jaival se instalou à mesa, sacou seu bloco de notas e, lançando um olhar à sua volta, de forma a se inteirar do quadro, toma algumas notas.*

**VOZ DE CLARISSE.** *(nos bastidores)* Ele ainda não chegou? *(Saindo de seu quarto e avançando na cena sem reparar em de Jaival, à mesa)* Mas, enfim, qual é a desse homem?

**DE JAIVAL.** *(sem poder reprimir um pequeno grito de susto ao ver aparecer uma mulher de combinação)* Oh!

**CLARISSE.** *(virando-se ao som da voz)* Ah! Aí está! *(Indo a de Jaival)* Rápido! Rápido, doutor!

**DE JAIVAL.** *(assustado com o tratamento)* Como?

**CLARISSE.** *(tomando-o pela mão e arrastando-o em direção à janela)* Rápido! Rápido! Dê uma olhada aqui!

**DE JAIVAL.** *(deixando-se levar)* Eu, dar uma olhada? Uma olhada em que, madame?

**CLARISSE.** No lugar da picada.

**DE JAIVAL.** E onde a senhora foi picada?

**CLARISSE.** *(manipulando a persiana)* Aqui, vou abrir a persiana para o senhor ver melhor.

**DE JAIVAL.** *(sem compreender aonde ela quer chegar)* Hein? Ah... Sim, madame,

sim...

**CLARISSE.** O senhor vai ver, doutor!

**DE JAIVAL.** *(detendo-a)* Mas, perdão, madame, eu não sou médico!

**CLARISSE.** *(atrás do canapé)* Sim, sim, eu sei! O senhor não tem o diploma! Mas isso não tem importância nenhuma! Aqui, olha!

*Ela se arregaça.*

**DE JAIVAL.** *(que, de frente para o público, volta-se para o serviço ao qual foi convidado e saltita de espanto)* Ah!

**CLARISSE.** *(ainda arregaçada, o corpo curvado para frente, o braço direito apoiado no encosto do canapé)* O senhor está vendo?

**VENTROUX.** *(com voz risonha e espantada)* Ah, sim, madame! Estou vendo! Estou vendo!

**CLARISSE.** E então?

**DE JAIVAL.** *(radiante, para o público)* Muitíssimo pitoresco! Vibrante! Mas que começo de reportagem!

**CLARISSE.** *(virando a cabeça de lado, mas sem mudar de posição)* Como é?

**DE JAIVAL.** A senhora permite que faça algumas anotações?

**CLARISSE.** Não! Não! Claro que não! Ora veja... Ande, apalpe!

**DE JAIVAL.** Apalpar...

**CLARISSE.** Apalpar, claro! Vamos!

**DE JAIVAL.** *(cada vez mais surpreso)* Hein? Ah... Sim, madame! Sim. *(Ele está de frente para o público e, com a mão esquerda invertida, ele apalpa o flanco direito de Clarisse. Num aparte)* Muitíssimo pitoresco!

**CLARISSE.** Mas não é aí, monsieur! É do outro lado!

**DE JAIVAL.** *(levando a mão para o outro lado)* Ah, desculpe!

**CLARISSE.** Fui picada por um mosquito.

**DE JAIVAL.** Aqui? Oh... Mas que topete!

**CLARISSE.** Eu tenho certeza que o ferrão ficou preso.

**DE JAIVAL.** É possível!

**CLARISSE.** Examine logo!

**DE JAIVAL.** *(adequando-se à situação)* Ah! Examinar? Sim, madame, sim!

*Ele ajusta o monóculo no olho e se acocora.*

**CLARISSE.** Está vendo?

**DE JAIVAL.** Espere um pouco! Ah, sim! Sim! Estou vendo!

**CLARISSE.** E aí?

**DE JAIVAL.** Está bem fundo, mas eu acho que com a unha...

**CLARISSE.** Oh, tente, doutor! Tente!

**DE JAIVAL.** Sim, madame, sim!

*Nesse momento, Hochepaix sai do gabinete, seguido de Ventroux.*

**HOCHEPAIX.** *(vendo a cena)* Ah!

**VENTROUX.** *(escandalizado)* Oh!

*Ele se precipita em direção a Hochepaix e faz com que se vire de costas.*

**CLARISSE.** *(sem se incomodar, nem mudar de posição)* Não atrapalhe! Não atrapalhe!

**DE JAIVAL.** *(arrancando o ferrão e se levantando)* Pronto, madame! Aqui está! Aqui está o malvado!

**VENTROUX.** *(lançando-se contra de Jaival e fazendo-o dar uma pirueta, 2)* Ora essa! O senhor... O senhor!

**CLARISSE e DE JAIVAL.** *(ao mesmo tempo)* Mas o que foi?

**VENTROUX.** Você está mostrando o traseiro para um jornalista do *Figaro!*

**CLARISSE.** Do *Figaro!* Do *Figaro!*

**VENTROUX.** *(furioso)* É! Monsieur Romain de Jaival, do *Figaro*!

**CLARISSE.** *(passando, 3, para avançar contra de Jaival, dando a crer que vai esganá-lo)* De Jaival! O senhor é o Monsieur de Jaival! *(Mudando de tom e bem vagarosamente)* Oh, monsieur! Mas que reportagem mais divertida o senhor fez ontem no seu jornal! *(Ao marido)* Não foi?

**VENTROUX.** *(abrindo bem os braços)* Aí! Aí! Para ela, isso não tem importância nenhuma! *(Nesse momento, seus olhos dão com a janela, cuja persiana está bem aberta. Ele dá um grito estridente)* Ah! Clemenceau!

**CLARISSE.** Cadê o Clemenceau?

**VENTROUX.** *(afastando-se, como um bêbado)* Clemenceau!

**CLARISSE.** *(olhando na direção indicada)* Ah, sim, lá está!

*Ela manda sorrisos e cumprimentos com o rosto para o tal personagem invisível.*

**VENTROUX.** E ele está rindo! Está gargalhando! *(Desmontando sobre o canapé)* Estou frito! Minha carreira política está na lama!

**CLARISSE.** *(enquanto desce a cortina, mandando pequenas saudações a Clemenceau)* Olá, monsieur Clemenceau! Ah, muito bem, monsieur Clemenceau! E o senhor também, monsieur Clemenceau? Ah, melhor ainda! Melhor ainda, monsieur Clemenceau!

## CORTINA

AVISO – Para as vespas artificiais, dirigir-se à Maison Bérard, número 8, Rue la Michodière, Paris<sup>5</sup>.

5 O endereço é ocupado hoje por uma academia de ginástica. Ou seja: nada de vespas. [Nota do Tradutor]