

A PALAVRA GERADORA DA AÇÃO DRAMÁTICA

*Lilian Fleury Dória**

RESUMO: A especificidade do texto dramático e as possibilidades de encenação podem ter uma complexidade maior a partir das rupturas e cortes que o texto inaugura. Para analisar essa proposição a autora contrapõe uma peça de teatro e um roteiro de cinema criados no Brasil e as possibilidades de encenação que esses textos possibilitam.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia; encenação; cinema brasileiro; teatro brasileiro contemporâneo.

Investigar a palavra em pleno século XXI pode parecer um retrocesso dentro da análise crítica contemporânea da dramaturgia. Mas não o será se ampliarmos a nossa noção de texto para uma percepção de um *corpus* dinâmico e complexo em que todos os elementos constituem o texto dramático, como os diálogos, as rubricas (indicações cênicas), as pausas, os cortes e as rupturas.

Em que consiste a contemporaneidade do texto dramático? Se a ruptura surge na tessitura do autor, abre um amplo espaço para vôos mais ousados na encenação. Isso não constitui uma regra, porque o texto precisa ser lido (e, por leitura, entende-se toda e qualquer reutilização do texto escrito), e ele pode ser lido de forma simplificada e linear ou ele permite que várias camadas se cruzem de forma complexa. Mas se o autor contemporâneo traz em sua escrita esse corte, essa ruptura com a linearidade, na medida em que trabalha com um repertório permeado pelas reflexões originárias dos processos artísticos transformadores da arte, seu texto poderá ser uma chave para uma encenação contemporânea que permita variações cênicas mais complexas e mais reflexivas.

Tempo, espaço e unidades internas do texto são conceitos hoje questionados e modificados constantemente, não havendo necessidade do autor seguir qualquer regra pré-estabelecida, a não ser a coerência interna com a sua própria obra.

Para Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 6), em *Ler o Teatro Contemporâneo* “há nos autores de hoje um desejo de romper com uma certa rigidez da representação tradicional. Essa crise, quando começa pela escrita, opera um desregramento nas convenções da representação”.

* Mestre em Literatura Brasileira (UFPR); professora de Interpretação no Bacharelado em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná. Diretora teatral; arquiteta e urbanista, é também graduada em Filosofia.

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

O texto dramático não tem existência definitivamente autônoma (contrariamente à epopéia, ao romance, à poesia). É um texto que se sabe incompleto que necessita da encenação para efetivar a sua completude.

Mas texto não é sinônimo de escrito; texto nem sequer implica necessariamente a possibilidade tipográfica. Nem só o escrito impresso é texto; a palavra refere-se a uma prática significativa que não pode ser confundida com o escrito. É texto, de fato, toda a prática significativa que não se limite à simples função de comunicação e que se aceite como pondo em causa a posição do sujeito na enunciação. (MATEUS, 1977, p. 24).

A especificidade do texto dramático reside na oposição em que se situa o texto escrito e a representação cênica. O enfrentamento texto/representação se coloca como uma espécie de desafio entre as possibilidades da linguagem cênica não-verbal e a linguagem verbal. (NAVES, 1987, p.61). Se o texto dramático, como texto literário, é polivalente semanticamente, a leitura que propõe o diretor não é senão uma entre outras. Ao admitirmos que a especificidade do teatro esteja já no texto escrito, o fazemos porque o discurso contém virtualmente a representação.

Roman Ingarden (1977) distingue entre texto principal (os diálogos) e texto secundário (as rubricas). Os dois são textos, não somente os diálogos. Eles se entremeiam, se entrelaçam como fios de um tecido e deixam suspensas no ar as possibilidades de criação do espaço e tempo cênicos.

O texto dispõe de relações que asseguram a coerência da mensagem, tanto em suas conexões intratextuais como em seus marcos extratextuais. Não se concebe um teatro sem palavra interior ou exterior, não se concebe uma representação dramática sem texto cênico (seria outro espetáculo) e tampouco se concebe um texto dramático sem representação, real ou virtual, porque senão seria outro gênero literário.

Neste estudo, tentarei discutir caminhos traçados por autores do teatro e do cinema brasileiro contemporâneo, tentando perceber entre os textos selecionados, similaridades e diferenças.

Inicialmente, é importante considerar o lugar do autor no teatro e no cinema contemporâneo. Se, no cinema, já é prática comum a reescrita do roteiro em vários tratamentos em que o autor em determinado momento passa a ser somente mais uma voz na construção do produto audiovisual, no teatro ainda se idealiza sobremaneira o lugar do autor. Isolado do processo de construção do espetáculo, o autor (quando escreve sozinho e não como parte de um grupo de escrita colaborativa) trabalha o seu texto, dá-lhe forma e, muitas vezes, não participa do processo de discussão, crítica e montagem do espetáculo. Isso gera, obviamente, caminhos que não se cruzam e um vazio se estabelece entre a palavra escrita e o resultado final do espetáculo. Ou então num extremo oposto, desvaloriza-se o papel do autor, numa visão corporativa de que tudo se gesta na prática coletiva da encenação.

Tal atitude tem produzido bons e maus espetáculos, mas evidentemente que o processo da escrita - mesmo que coletivo ou colaborativo - requer uma prática diversa da construção de um espetáculo e demanda conhecimento e domínio não só dos jogos teatrais ou mesmo da linguagem cinematográfica, mas fundamentalmente do conhecimento da língua, da linguagem, da capacidade de escrita direcionada para o palco ou para o cinema e repertório de leituras de quem assume o papel de autor.

A palavra cênica é que nos interessa nesse estudo. A palavra geradora da ação dramática. Essa palavra pode estar tanto nos diálogos (texto principal) como nas rubricas (indicações cênicas/ texto secundário).

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

Aqui estamos, de saída, submetidos ao paradoxo teatral, divididos entre o desejo de compreender e explicar os textos, e cheios de amor pelos que resistem, que não se mostram imediatamente como fáceis, entregando pronto um universo raro ou insignificante. O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena. (RYNGAERT, 1998, p.5).

Proponho então um passeio pela tessitura de um texto dramático e de um roteiro de cinema pertencentes à moderna dramaturgia brasileira, para que se possa perceber onde essas rupturas acontecem e como.

O primeiro texto de teatro selecionado para esse estudo é *Reveillon*, escrito por Flávio Márcio em 1974, autor de mais dois textos teatrais: *À Moda da Casa* e *Tiro Ao Alvo* que compõem a sua trilogia familiar. Flávio é saudado pela crítica na estréia de *Reveillon*, como herdeiro da linguagem de Nelson Rodrigues e dono de um diálogo elíptico e sincopado. O autor arma situações com um misto de humor negro e absurdo, proposições estas que se repetirão com intensidade nos seus outros dois textos.

Flávio Márcio morreu em 1979, aos 34 anos. Mas apenas estes três textos seus montados de 1974 a 1981, garantem-lhe um lugar de destaque dentro da dramaturgia brasileira contemporânea.

Reveillon é um texto que carrega em si vários signos de modernidade, como a fragmentação, a concisão e a valorização do cotidiano, o humor e a ironia, ao lado de ingênuas cenas românticas de *boulevard*. A peça provoca um profundo estranhamento ao leitor ou espectador. E esse estranhamento, característica predominante da modernidade, é uma escolha do autor. Estranhamento que também está presente em *Tiro Ao Alvo* e, acentuadamente, em *À Moda da Casa*.

E por que tamanho estranhamento? O autor arma inicialmente uma situação com que trabalha com a memória coletiva do espectador que, certamente se identificará com a situação tão comum de um dia 31 de dezembro e os preparos familiares para a festa de *reveillon*. Mas, o que é tão comum e até divertido a princípio, vai gerando aos poucos uma sensação de estranheza e amargor. A linguagem – a grande arma de Flávio Márcio – vai fazer este trânsito entre o que se diz e o que não é dito.

Passo a passo, o espectador é convidado a penetrar nos cortes elípticos das falas. E, qual sombra sorrateira e poderosa, essa linguagem do que não é dito, paira sobre a outra linguagem e o espectador atento se vê, de repente, enredado em trágica trama, capaz de lhe provocar profunda angústia. O autor fala não só da deterioração das relações familiares e da dor que essas relações podem provocar, mas fala principalmente do silêncio.

Ao estilhaar a linguagem, cortando cada final de pensamento, Flávio Márcio coloca despidoradamente seus personagens em ilhas incomunicáveis, impossíveis de serem atingidas. E assim o autor anula o tempo e a memória e a linguagem é quebrada, tornando-se signo total de incompletude.

Os personagens movimentam-se dentro de uma sala de visitas e na cozinha de um apartamento classe média baixa. E este espaço também é estilhaarado quando percebemos que não é utilizado para o convencional; ou seja, para as pessoas estarem com outras ou cozinharem.

Mas o que se prepara e se cozinha o tempo todo é a morte. Ela é o grande personagem sorrateiro dessa peça. E ela – a morte – é anunciada desde a primeira fala que, não por acaso, é de um personagem-poeta, o filho Guima:

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

Não a face dos mortos (...)
 Nem a face dos que não coram
 aos açoites da vida (...)
 Mas a face lívida dos que
 resistem pelo espanto. (RE, p. 60)

E não seria a poesia a forma artística mais próxima do silêncio? Ao destruir a estrutura frasística da oralidade, o poeta também estilhaça a linguagem e lança palavras com a esperança de que resistam à morte. “Falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação é perigoso. Falar com a força máxima da palavra, assim como o faz o poeta, é sumamente perigoso.” (STEINER, 1988, p. 58)

E até mesmo o poema citado acima, dito por Guima, é falado de forma entrecortada. Quase que acidentalmente. Flávio Márcio trabalha com o estilhaçamento da linguagem entre os personagens e, como numa sucessão de *rounds*, tenta puxar o espectador da cadeira para ir a nocaute ao final da peça.

Para George Steiner, a fala articulada é a linha divisória entre o homem e os animais.

Possuidora de fala, possuída por ela, tendo a palavra escolhido a vulgaridade e a fraqueza da condição do homem para sua própria vida irresistível, a pessoa humana libertou-se do grande silêncio da matéria. (...) Mas essa liberação, a voz humana colhendo ecos onde antes havia silêncio, é ao mesmo tempo milagre e transgressão, sacramento e blasfêmia. É uma abrupta separação do mundo animal, procriador do homem e por vezes seu vizinho, do animal que, (...) tem estado entrelaçado à própria substância do homem, e cujo imediatismo instintivo e configuração física só desapareceram em parte de nossas próprias formas. (*Idem*, p.55-56).

Na pulsação e no jogo de fluxo e refluxo que perpassam a peça, é que percebemos a fronteira entre a fala articulada e o grunhido. O jogo está presente o tempo todo, um jogo entre consciente e inconsciente, entre claro e escuro, entre vida e morte.

JANETE: Ai, minhas costas! Tão que parecem que...

ADÉLIA (sutil): Cansada, é? Trabalhou demais?

JANETE (fingindo que não percebeu a intenção): Quem, eu? (Tom) Caindo de... (Tom) Deixa eu até sentar um pouco aqui e ficar.

ADÉLIA: Eu lhe disse pra não ir de sapato alto, não disse?

JANETE: Que sapato alto, mamãe? Eu estou com sapato alto?

ADÉLIA (continuando sem ouvir): Mas você é teimosa, sempre foi. Quer fazer tudo que... Não adianta falar com você: não ouve nada que a gente fala.

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

MURILO (lembrando-se): Júlio! Dr. Júlio! Como é que eu podia esquecer, vê se pode? Logo ...

ADÉLIA: Não custava o Guima dar uma mãozinha, não é?

JANETE (sentada numa poltrona, descansando as costas): Quem? (Tom) Com as costas que...

MURILO (escrevendo): “Dou-tor Jú-li-o Cas-tro ...” (Na dúvida) É Júlio Castro Pires ou Júlio Castro Pinto, minha filha? O Dr. Júlio? Lembra? Lembra não?

JANETE (agora para o pai): Quem? O Dr. Júlio? Que Dr. Júlio?” (RE, p. 66)

Por esses diálogos, podemos perceber claramente a solidão dos personagens. Pai, mãe e filha conversam sem se escutarem e, com muito esforço, conseguem penetrar no pensamento do outro. E por que isso? Não é só por uma dificuldade de comunicação que faz parte de qualquer grupamento familiar, mas porque falam duas linguagens: a do que é dito e a do não-dito. E o não-dito que, aparentemente, apenas se insinua, toma conta densamente da cena.

Ao analisar o drama lírico-monológico, Anatol Rosenfeld (1965) tem algumas colocações que nos remetem a *Reveillon*. A peça tem como característica básica e intencional um monologismo. Os personagens não conseguem atingir o dialogismo, por estarem presos em ilhas incomunicáveis. O drama rigoroso pressupõe, antes de tudo, a “franqueza” dialógica; isto é, no diálogo o personagem se torna transparente e se revela (...). Para o drama clássico só tem existência o que pode ser reduzido a diálogo. Agora, porém, a situação tende a ser justamente a oposta; o que é capaz de se tornar diálogo não tem existência real ou, pelo menos, não tem peso e importância. (p. 98).

Cada palavra em *Reveillon* remete a outras situações, como cada texto remete a outros textos. A mãe não fala só do salto alto, mas da situação de prostituta, de garota de programa de Janete. Situação que ela conscientemente desconhece, mas que inconscientemente sabe e usa para destilar seu fel sobre a filha.

A filha, que oscila entre o papel de uma moça romântica qualquer com a de arrimo de família, usa o seu corpo para ganhar o sustento da casa e funciona, para o espectador, como a ligação com uma sociedade capitalista selvagem onde a classe média baixa se debate arduamente para pagar suas prestações cotidianas. Janete encarna a solidão do mundo moderno, a solidão da “massa solitária”.

JANETE (vindo para a sala, aos prantos): – Eu não agüento mais! Não agüento mais a minha solidão, papai! Não agüento...! (RE, p. 84).

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

O pai, que parece a princípio bonachão e desligado, – “um desses velhos encantadores que parecem perfeitos quando embrulhados em pijamas” – segundo a rubrica do autor – escreve uma longa autobiografia com uma ainda mais longa dedicatória, preparando-se para o suicídio com um revólver, o que acontecerá no fim da peça.

Adélia, a mãe, transita de um lado a outro falando seguidamente linguagens diferentes, oscilando na fronteira entre consciente e inconsciente, preparando uma torta que ninguém comerá e uma festa que não acontecerá. Adélia enforca-se no final da peça, ou melhor, pede que a filha empurre a cadeira para que ela se enforque.

Janete, a filha, após o duplo suicídio dos pais, se atira pela janela. O filho-poeta Guima só aparece no início da peça, mas percebe-se nas entrelinhas que ele também poderia ter cometido o suicídio, longe dali.

Mas, apesar desse clima tétrico do final da peça, Flávio Márcio usa e abusa do humor ao longo de *Reveillon*. Com sutileza e estilo, o autor conduz a platéia de um riso divertido no início para um humor negro e cáustico no desenrolar da peça.

Reveillon é, de alguma forma, símbolo metafórico de um período difícil na história do país. Escrita durante a ditadura militar, guarda em si o temor e a opressão que sobressaltavam os intelectuais da época.

O teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido. (RYNGAERT, 1998, p. 5).

Para contrapor à peça de teatro *Reveillon*, selecionamos o roteiro do filme *O Invasor* de Marçal Aquino. No cinema contemporâneo temos acompanhado um ressurgimento de roteiros que primam por um cuidado com a palavra e que descortinam novas possibilidades. A escolha desse roteiro se justifica por sua presença entre alguns roteiros que apontam um novo caminho para o cinema brasileiro.

O Invasor, texto escrito originalmente em 1997, é a primeira novela adulta do escritor Marçal Aquino. Roteirizado pelo próprio autor, o filme foi dirigido em 2001 por Beto Brant e foi vencedor do Festival de *Sundance* em 2002. Também em 2002, Marçal Aquino publica pela editora Geração Editorial a novela e o roteiro de *O Invasor*.

Se numa peça de teatro o autor pode desenvolver cenas circulares, no roteiro de cinema a objetividade é uma demanda muito maior, implicando em ritmo e pulsação que garantirão a sobrevivência ou não do roteiro e sua possibilidade de ser filmado. Nesse aspecto *O Invasor* é um roteiro bem resolvido, pois tem agilidade suficiente no seu diálogo e rapidez no desenvolvimento das situações dramáticas.

Vejamos a primeira cena do roteiro, onde o autor Marçal Aquino situa tempo, espaço e põe em questão os personagens principais.

O INVASOR

1 INT. BAR POPULAR DA PERIFERIA – DIA

Câmera fixa a partir de uma das mesas do bar, funcionando como ponto de vista de ANÍSIO. A seqüência será toda num único plano e, em nenhum momento, veremos o personagem ANÍSIO. Apenas ouviremos sua voz em off.

ANÍSIO "observa" o movimento corriqueiro do bairro – passam pessoas, crianças, cachorros e carros. Ao seu redor, uma mesa de sinuca e outros

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

fregueses do bar.

Um carro estaciona perto bar e dele descem GILBERTO e IVAN.

Nota-se que não pertencem àquele ambiente e que estão desconfortáveis ali. Eles entram no bar, analisam o ambiente – como se estivessem se certificando de que aquele é o local correto que procuram. No momento em que estão para ocupar uma das mesas, ANÍSIO acena para que se sentem à sua mesa.

GILBERTO

ANÍSIO?

ANÍSIO

SENTA AÍ. VÃO TOMAR ALGUMA COISA?

GILBERTO

A GENTE TE ACOMPANHA NA CERVEJA.

ANÍSIO acena para o dono do bar e pede dois copos. (...) (p.2)

Ao admitirmos que o texto dramático seja constituído não somente de diálogos, mas, em igual importância, de rubricas (indicações cênicas), podemos perceber a importância dessa primeira descrição. O autor situa o personagem Anísio como alguém que tem o ponto de vista da cena. Anísio observa o movimento da rua. Anísio vê Gilberto e Ivan chegarem. Da maneira como o autor inicia o roteiro do filme ele determina que será, fundamentalmente, pelo olhar de Anísio que veremos os demais personagens, a cidade, os conflitos entre os personagens.

Essa opção do autor por focar o ponto de vista de Anísio é muito bem escolhida porque ele não será o narrador da história, mas sua presença e seu olhar estarão presentes em todo o roteiro do filme, marcando um olhar incomodativo e provocante.

Os outros dois personagens Gilberto e Ivan terão suas próprias histórias contadas por suas ações e, cada um a seu modo, sofrerá um processo de deterioração a partir do encontro desta primeira cena e da escolha que eles fizeram ao contratarem Anísio.

ANÍSIO

VOCÊ TROUXE AS COISA QUE EU PEDI?

GILBERTO coloca sobre a mesa um envelope. ANÍSIO examina o conteúdo.

GILBERTO

QUANTO TEMPO VOCÊ PRECISA?

ANÍSIO

DEPENDE. FICA NA MORAL QUE VAI DAR TUDO CERTO.

ANÍSIO se dirigindo a IVAN.

ANÍSIO

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

E VOCÊ, NÃO FALA NADA?

IVAN continua calado. Para quebrar o desconforto, Gilberto fala.

GILBERTO

VOCÊ TRABALHA SOZINHO?

ANÍSIO

EU E DEUS. (p.2-3)

Gilberto e Ivan deflagram a situação dramática que se torna o primeiro eixo para o desenrolar do roteiro. Os dois engenheiros contratam Anísio para matar o outro sócio da empresa e a partir daí, os dois homens se degradam e se revelam.

4 INT. boate – NOITE

Um bar privê, com luz baixa, mesas e alguns homens bebendo e conversando. Há muitas garotas no local, todas novas e bem-vestidas. Trata-se de uma casa de garotas de programa. Enquanto IVAN examina o local, GILBERTO se movimenta mais à vontade, cumprimentando e sendo cumprimentado por algumas das meninas, como se fosse um velho freqüentador. (p.4)

Também nesta descrição, o autor nos apresenta os dois personagens que conduzirão o conflito maior da estória durante todo o filme. Ao descrevê-los, o roteirista coloca claramente seu relacionamento e a sua forma de estar no mundo: Ivan examina o local, Gilberto se movimenta mais à vontade. Durante todo o filme, essa relação será acentuada, gerando uma grande parte dos conflitos do filme.

6 EXT. AVENIDA PAULISTA – MADRUGADA

O carro com IVAN e GILBERTO trafega pela Avenida Paulista, praticamente deserta nessa hora. Ouvimos suas vozes. (p.6)

Essa indicação do autor é fundamental para que se compreenda o ritmo e a pulsação do filme e que foi bem resolvida pelo diretor do filme. A cidade é um personagem marcante e fundamental para o filme acontecer. A presença soturna da cidade de São Paulo com seus contrastes e sua guerra particular entre as classes sociais.

O roteirista trabalha com esses conflitos e consegue ser convincente quando intensifica as relações entre os personagens de classes sociais distintas. Seu melhor trunfo é a construção de situações dramáticas e os personagens principais bem desenvolvidos.

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

Mas personagens menores são apresentados de forma solta em cenas às vezes desnecessárias que tiram força e intensidade no resultado final.

Mas a grande surpresa do filme é o desenvolvimento do personagem Anísio, a forma como ele se coloca diante das novas relações que trava com Gilberto e Ivan. A sua maneira de agir é que justifica o nome do filme *O Invasor*.

47 EXT. INT. FRENTE E INTERIOR DA CONSTRUTORA – DIA

Plano-sequência. A câmera serve de ponto de vista para mostrar a fachada da construtora e depois segue em direção à porta. Câmera entra na empresa e chega até a recepção, onde está garota recepcionista-telefonista, que neste momento está ocupada, falando ao telefone. Ela ergue os olhos, vê o recém-chegado. Este passa por ela e se dirige para o corredor, não dando tempo de que ela interrompa sua ligação para falar com ele.

Ponto de vista segue pelo corredor, observando os setores e funcionários da construtora, que olham para a câmera/ponto de vista.

Câmera chega à mesa de LÚCIA.

LÚCIA
POIS NÃO.

Câmera se desvia dela e se dirige direto para a sala de IVAN, que está com a porta aberta. IVAN, surpreendido pela chegada, levanta-se da mesa onde fazia cálculos.

Corta para ANÍSIO, que acaba de entrar na sala de IVAN, e logo atrás dele está LÚCIA.

IVAN
PODE DEIXAR, LÚCIA. NÃO TEM PROBLEMA. FECHA A PORTA, POR FAVOR. (p.33-34)

Novamente, o autor trabalha a tessitura do seu roteiro não só nos diálogos, mas principalmente nas rubricas que propõem para o foco da câmera o olhar de Anísio conduzindo a trama, modificando as possibilidades da estória.

IVAN
O QUE VOCÊ VEIO FAZER AQUI?
ANÍSIO
O GILBERTO TAÍ?

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

IVAN pega o telefone e liga para GILBERTO, que está em outra sala na empresa. Enquanto isso, ANÍSIO, na maior calma, examina uma pintura que decora a parede e depois se senta na cadeira em frente à mesa de IVAN. (p.34)

Essa é uma cena capital para o roteiro de *O Invasor*, pois Anísio inverte a posição de prestador de serviço ilícito que deveria manter-se calado e oculto e invade, literalmente, o mundo e a classe social dos contratantes, devassando assim a hipocrisia e as relações frágeis entre Ivan e Gilberto.

IVAN

ALÔ, GIBA? DÁ UM PULO AQUI NA MINHA SALA. (pausa) NÃO. TEM QUE SER AGORA. (pausa) É URGENTE, PORRA. (pausa) TÔ ESPERANDO.

Ao fim do telefonema, IVAN e ANÍSIO se entreolham.

ANÍSIO tira um cigarro do maço.

ANÍSIO

TEM CAFÉ?

(...)

ANÍSIO

BONITO ESCRITÓRIO...

IVAN

(interrompendo)

ACHO QUE AQUI NÃO É O MELHOR LUGAR PRA GENTE CONVERSAR...

ANÍSIO

(cínico)

EU QUERIA CONHECER O LUGAR ONDE VOCÊS TRABALHAM.

IVAN (ainda com um certo temor)

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

POR QUE VOCÊ MATOU A MULHER?

Antes que ANÍSIO responda, entra LÚCIA com uma bandeja com o café e a água. ANÍSIO avalia LÚCIA enquanto é servido.

(...)

ANÍSIO

BONITA A SUA SECRETÁRIA...

IVAN

A MULHER DELE NÃO ESTAVA NO NOSSO TRATO.

ANÍSIO

NÃO SE PREOCUPE. EU NÃO VOU COBRAR MAIS POR ISSO. (p.34-35)

O diálogo revela a postura de Anísio calcada no cinismo e ironia, e acentuando a sua postura de invasor, questiona qualquer possibilidade de ética, pois todos são bandidos nessa situação. O autor dialoga com os espectadores através do aprofundamento da figura de Anísio que, passo a passo, desmascara as relações sociais dos personagens da classe média Ivan e Gilberto. Anísio se coloca despididamente como bandido, sem vínculos, sem ética, sem moral, sem qualquer comprometimento social.

GILBERTO

O QUE VOCÊ ESTÁ FAZENDO AQUI?

ANÍSIO retira um lenço do bolso da jaqueta e abre sobre a mesa. Vemos cartões de crédito, talões de cheques, anéis, pulseira e corrente e as carteiras com dinheiro e os documentos de Estevão e Silvana.

GILBERTO

QUE CÊ TÁ FAZENDO COM ESSA MERDA AÍ?

ANÍSIO pega o anel e o examina.

ANÍSIO

OURO DO BOM. NÃO É BIJUTERIA, NÃO.

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

IVAN

VOCÊ É LOUCO? FICAR ANDANDO COM ISSO...

ANÍSIO deixa o lenço aberto sobre a mesa e fica evidente que aquilo está perturbando IVAN e GILBERTO.

IVAN
SOME COM ESSA MERDA.

ANÍSIO parece se divertir com o pânico de IVAN.

GILBERTO

JÁ QUE VOCÊ VEIO ATÉ AQUI, VAMOS DIRETO AO ASSUNTO,
ANÍSIO. IVAN, VOCÊ ESTÁ COM A GRANA AI?

Ivan abre uma gaveta e retira um maço de dinheiro.

IVAN

TÁ AQUI.

ANÍSIO

CALMA, GENTE, PRA QUE PRESSA? EU PASSEI PRA SABER SE
VOCÊS FICARAM SATISFEITOS.

IVAN

ANÍSIO FAZ UM FAVOR: GUARDA ESSA PORCARIA AÍ. (p.36-37)

Essa descrição mais longa da cena é importante para perceber que o personagem Anísio enfim, se mostra. E o que ele mostra não é agradável, seu olhar é crítico e traz em si a divisão social cruel da cidade de São Paulo.

Ao contrapor uma peça de teatro e um roteiro de cinema, podemos perceber que apesar dos anos que separam a criação de um e de outro (1974 e 2001, respectivamente), alguns aspectos de construção dramática trazem à tona particularidades dos dramaturgos brasileiros.

Na escrita dramática brasileira contemporânea podemos apontar alguns pontos em comum que remontam à instauração da modernidade na dramaturgia feita por Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*, em 1943:

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

- 1- A oralidade (a valorização da língua oral como forma de escrita cênica);
- 2- A valorização do cotidiano;
- 3- A presença da cidade e da análise sociológica da sociedade brasileira, ressaltando seus contrastes, divisão injusta da renda, luta de classes e a miséria;
- 4- A necessidade de construção de uma identidade brasileira;
- 5- A presença intensa da exposição da sexualidade como parte dessa “identidade” do brasileiro.

Ao mesmo tempo em que esses cinco pontos constituem uma construção narrativa presente em grande parte dos textos dramáticos brasileiros, esses mesmos pontos podem e devem ser questionados, na medida em que, muitas vezes, os autores ficam presos a armadilhas narrativas e reproduzem estereótipos.

Que identidade nacional é esta? Faz sentido reforçar significativamente esses pontos construtivos dessa identidade?

Ainda somos prisioneiros da narrativa oriunda da porno-chanchada, do teatro de revista e do universo rodrigueano, onde encontramos sempre o homem machão decidido e satisfeito com suas aventuras sexuais, a mocinha ora casta e bela, ora de vida dupla (prostituta e moça de família), exacerbando uma valorização excessiva da sexualidade como bandeira do nosso povo. Também vamos encontrar repetidamente os tipos recorrentes da nossa dramaturgia, como o jeca tatu (ou, numa visão moderna, o moço bom, interiorano, simples e de coração puro), as tias curiosas e invasivas (frustradas, solteironas), reforçando sobremaneira os estereótipos do brasileiro como homem cordial e, muitas vezes, corroborando para uma idealização primária do campo em detrimento da cidade cruel e injusta.

Traços significativos dessas idealizações permeiam grande parte da dramaturgia brasileira contemporânea (escrita dramática tanto para o teatro quanto para o cinema) e nos interessa identificar essas recorrências e valorizar as diferenças existentes entre os textos analisados, para reconhecer sua própria identidade narrativa, sua estrutura e tessitura e o sentido que a palavra de cada autor pode gerar.

A palavra geradora da ação dramática só faz sentido na medida em que está profundamente atrelada com a sua realização cênica – seja no teatro ou no cinema. Uma palavra que nos interessa enquanto participante de um processo de construção de um espaço cênico. Espaço este que se realiza no espetáculo teatral ou no filme, quando são vistos e vivenciados com a platéia, participante fundamental do processo artístico.

ABSTRACT: *The specific features of the dramatic text and the possibilities of staging may have a greater complexity if its ruptures and cuts are considered. To analyze this proposition, the author juxtaposes a theater play and a screenplay created in Brazil and the possibilities of staging and filming which they open.*

KEYWORDS: *Brazil; dramaturgy; screenplay; textual openings*

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 85-98, jan./dez. 2007

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

INGARDEN, Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. de Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

MÁRCIO, Flávio. *Familia à Moda da Casa: uma trilogia de Flávio Márcio*. Rio de Janeiro: Espaço Produções Artísticas, 1981.

MATEUS, J.A. Osório. *Escrita do teatro*. Amadora: Bertrand, 1977.

NAVES, Maria Del Carmem Bobes. *Semiologia de la obra dramática*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. (Coleção Burity).

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual de roteiro ou manual, o primo pobre das manuais de cinema e tv*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.