



Das assombrações silenciadas ao mar que arrebenta Experiência e Forma na dramaturgia brasileira contemporânea

Kil Abreu

As notas que seguem ensaiam a relação entre *experiência* e *forma* em alguns caminhos visitados pela produção teatral contemporânea em resultados cênicos importantes e inquietos. São leituras de obras de dois autores pernambucanos, Newton Moreno e Marcelino Freire. Em comum há o fato de os materiais não terem sido criados originalmente para o teatro (no caso de Moreno trata-se do ensaio sociológico de Gilberto Freyre, *Assombrações do Recife Velho*, e no de Freire a ficção literária, os contos do livro *Rasif – mar que arrebenta*). Outros pontos de contato são o recurso ao narrativo e o amparo em procedimentos criativos grupais, quando da transformação dos textos de origem em obra cênica.

Como se trata de matéria viva e em pleno movimento, julgamos que uma tentativa de enquadramento teórico talvez não fosse tão produtiva quanto ensaiar uma abordagem livre às obras. Entretanto, sempre que necessário – e muitas vezes se fará necessário –, teremos em vista as idéias fundamentais de Walter Benjamin sobre o narrador e sobre o tema da Experiência. Mais que justificar a falência de um modo tra-

dicional e exemplar de expressão da experiência, interessa em Benjamin o elemento de crise da narrativa na modernidade. O problema das cisões sociais por trás da crise é fundamento que, supomos, dialoga com os autores e processos que vamos apresentar.

Experiência, Forma

Para nós o termo *experiência* torna-se útil quando é tomado como fruto de uma elaboração coletiva. Ou seja, quando denota o trabalho comum e a reflexão construtiva, que mantêm um vínculo estreito com a realidade atual e com as necessidades de transformação desta realidade – seja no lugar da sociedade propriamente dito, seja no lugar simbólico do jogo cênico. Esta idéia da experiência como construção compartilhável e modificadora é especialmente importante no caso do teatro, pelas condições dadas, de arte comunitária que ele tem. E como complemento a isso seria ainda preciso dizer que a Experiência, vista assim, não dispensa o repertório das práticas culturais depositados na tradi-

Kil Abreu é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP. É professor da Escola Livre de Santo André.

ção. Pelo contrário, é matéria da tradição. A re-elabora ao tempo em que também remete a ela.

Em outra frente chamaremos *forma* a manifestação concreta, em obra, da experiência. O processo de formatividade – os meios e os modos usados para fazer com que a forma “se” forme –, compreende tanto os aspectos físicos – os procedimentos e técnicas artísticas empregados – quanto o universo do pensamento, a seleção dos materiais, os valores e a visão sobre o mundo ali empenhada.

Antes de entrar na análise, entretanto, será preciso justificar por que um material “de contrabando”, não pensado para o palco, é tomado como objeto em um ensaio sobre dramaturgia.

Ainda que nenhum dos dois espetáculos que derivaram destes textos tenha sido criado em processo colaborativo, constituem-se como extensões originais, em uma espécie de re-escritura ou segunda abordagem dos primeiros, de maneira que em certa medida é preciso ter em mente que, ao falarmos “dramaturgia”, estaremos nos referindo ao texto escrito em sua relação direta com o processo cênico. Isso é significativo, primeiro, porque implica considerar imediatamente que o texto a que nos referimos é sempre visto “em performance”, alargando a idéia de dramaturgia para que comporte também os procedimentos espetaculares ou aqueles que levam ao espetáculo. Segundo, porque ao lançar mão sobre estes materiais e não sobre “peças” escritas para o palco, as companhias de teatro intuem a insuficiência dos formatos de escrituras que estão disponíveis e a necessidade da expressão em formas novas, ou revisitadas, que dêem conta dos assuntos em pauta.

É necessário relevar ainda que na prática teatral brasileira contemporânea a dramaturgia aparece francamente informada pela cultura da

criação em grupo. Se está claro, por um lado, que nem os desvios de gênero nem o modo coletivizado de criação representam novidade, por outro é também evidente a emergência de resultados artísticos peculiares, que dialogam com a tradição do teatro brasileiro, mas ganham autonomia e um sentido novo nesta fricção, tão presente hoje, entre texto e cena¹.

De um ou outro modo é notável entre os procedimentos recorrentes a apropriação do *narrativo* como elemento estruturante. No rastro daquilo que se tem chamado “epicização” da cena veremos um arco de soluções que vão desde o resgate da narrativa tradicional até a adoção do narrativo em relatos da subjetividade. De um projeto em torno da comédia popular, como o da Fraternal Cia. de Artes e Malasartes, passando pela estética de Brecht, com a Cia. do Latão, até uma abordagem matizada fortemente pelo lirismo, como nos trabalhos do grupo mineiro Espanca!, os exemplos serão muitos, e variados nos seus propósitos. Neles não é difícil perceber que a épica em questão precisa ser entendida de maneira bastante livre, a ponto de por vezes ter que acomodar quase que o oposto do sistema brechtiano, reconhecido modernamente como o épico por excelência². No limite estes desvios de gênero vão encontrar materiais que não foram pensados para servir à cena, como os que apresentaremos aqui.

Nestes casos, que representam duas entre estas variações, tomamos como pressuposto que tais dramaturgias ganham sentido e relevância não apenas por “atualizar” uma determinada técnica – a do teatro narrado – em cena, mas, especialmente, por definir cada qual ao seu modo um aspecto de necessidade e outro de crise da narrativa como experiência possível, sob uma ordem social dada.

¹ Para o cotejo entre teatro de grupo e modos de criação, cf. ensaio do autor (Abreu, 2008, p. 90).

² Para a tese de uma épica paradoxal, batizada pelo autor “épica íntima”, cf. Sarrazac, 1989.



Relatos de fantasmas

O trabalho do grupo Os Fofos Encenam é uma sequência de quadros baseado no estudo de Freyre (*Assombrações do Recife velho*, de 1955) e segue marcado pelo exercício de uma *sociologia do cotidiano* que, tendo como fundo a história social da família brasileira, define a obra do autor. Na peça são contadas as idas e vindas de fantasmas, resgatados das ruas e casas da Recife antiga. De um lado entidades extraordinárias, como o papa-figo, a morta forrozeira, o boca de ouro e o lobisomem; de outro, o homem de pele branca e barba ruiva – o invasor holandês, que chega pelo mar – ou, em licença poética, um Frei Caneca ressurgido, varando as épocas para apontar não as aparições fantásticas, mas o sumiço de brasileiros durante o regime militar. É, então, no espelhamento entre o universo do sobrenatural e a História que a dramaturgia busca o seu centro. São contos de mortos que servem para emendar os vícios da sociedade que vêm assombrar. Um resgate do supra-real como instrumento corretivo dos conflitos e impasses da vida ordinária, resolvidos no plano simbólico da narração como que em um lance de retorno a uma tradição cultural socialmente útil.

Articuladas à maneira da contação de “causos”, as cenas recriam o ambiente e a situação favoráveis à recepção dos relatos. A representação acontece em contato próximo entre os atores que narram e a platéia, que experiência a narração. Não à toa o elenco tem seus melhores momentos quando se inspira na atuação livre e direta dos artistas de feira e do teatro popular, fazendo valer o jogo aberto com o público. A dramaturgia do espetáculo parece estar, pois, no ponto de passagem entre o relato tradicional, sua vocação para a *experiência* e o processo de individuação radical da vida. O significado mais fundo que a montagem alcança é, então, o da crônica de uma cidade que foi “desencantada” nos percalços da urbanização e das especializações de toda ordem. Sepultado aquele sentido comunitário que se resguardava no espaço

social da narração, resta tomá-lo agora como coisa do passado.

Reveladora deste sentido é a cena da morte da personagem Benvinda, tratada quase todo o tempo em chave cômica, mas afunilada, ao final, na direção de um tom dramático e melancólico. Benvinda é a mulher que morre algumas vezes e, nos vários momentos em que a comunidade se reúne para o sepultamento, não apenas ressuscita como também trás “notícias” vindas das esferas sobrenaturais e do seu encontro com Deus, com o diabo e com velhos conhecidos de todos. Mas eis que, em dado momento, o “correio” falha e a morta se vai, definitivamente:

(...) E as horas ficando gordas.

E a espera!

A carpideira depositou cravos e nenhum espirro.
Gente desaforada sacudia o corpo da mulher
e nada.

Cerraram a porta e nenhuma batida.

Levaram o esquife até o cemitério
e alguns moradores gritavam seu nome
“Dona Bem-vinda, acorde.”

E nada.

Tiveram dúvida se enterravam ou não.
Decidiram cantar de novo e repetiram o velório
todinho no cemitério mesmo.

Viraram o dia, revezaram as carpideiras.

Menos a número 1.

Esta ficou firme.

O corpo com cheiro travoso,
enviezado das tripas gastas.

E levaram um susto.

Quando Bem-vinda soltou um gemido.

Mas foi só o fogo fátuo a vazar.

Talvez o adeus.

Desta terceira vez.

Ela se foi.

Mas, para onde?

Teria ela tido a graça de Jesus.

Ou o beijo fogo do cafute,
ou estariam os dois a duelar por sua alma?
Nunca mais Dona Bem-vinda para esclarecer
os mistérios.

Nunca mais o transporte, o correio.
 Nunca mais a epifania.
 A cidade ficou com cara de pergunta.
 E agora?
 Uma expressão de ponto de interrogação.
 E agora?
 E a carpideira sempre que podia acorria
 ao cemitério a visitar o túmulo dela.
 Baixava-se rente à lápide a sussurrar:

CARPIDEIRA 1
 ‘Bem-vinda, onde tu tá?
 Bem-vinda, e agora?’ (Moreno, s/d)

A vida volatiliza-se e a realidade que escapa à memória e aos laços afetivos entre os indivíduos é a da morte. Intuindo isto a encenação toma para si a tarefa de fazer coincidir o tema com a estrutura. Centra força nos relatos enquanto investiga justamente a morte da narrativa. Dessa maneira, a estratégia formal quase se auto-ironiza porque busca recriar em cena a disposição física e espiritual para o narrar e para o ouvir, em um tempo no qual este trânsito “comum” da experiência perdeu a função ou a possibilidade de ser. Assim sedimenta-se, no decorrer do espetáculo, o quadro de uma prática cultural pintado com as cores da nostalgia diante de um mundo ido, sobretudo se o ponto de vista for – como de fato quase sempre é – o de uma platéia urbana.³

Mantém-se aceso, deste modo, um problema no plano subliminar da representação: é que sem a correspondência verdadeira entre a prática “representada” no espetáculo e os modos reais da sociabilidade – não a do Recife antigo, mas a atual – o espetáculo só encontra sentido pelo seu avesso, ou seja: na lembrança nostálgica a um tipo de interação hoje praticamente impossível. A imagem de um velho contador assistindo a um programa de televisão é o signo mais evidente e uma espécie de reconhe-

cimento sobre o fracasso da experiência. O que a montagem acaba por nos dizer, voluntariamente ou não, é que este trânsito do imaginário como coisa comum, nos espaços do coletivo, só pode ser mimetizado através das estilizações artísticas, como esta que a encenação opera.

Mas isto não diz tudo. O fundamental na exposição cênica deste contraste entre condições arcaicas e modernas na interação entre os indivíduos é que se a época atual se anuncia, por um lado, como o tempo da tecnologia, em que há pouco ou nenhum espaço para a manifestação das formas tradicionais da cultura, ela é também, por outro, “o mundo do desencontro fatal entre esse desenvolvimento da técnica e uma ordem social que não se renova” (Muricy, 1999, p. 188). De algum modo é possível ver nestas assombrações mais que um olhar terno para a uma prática sepultada no passado da tradição cultural. Subliminarmente trata-se deste descompasso fundamental da sociedade classista, aqui lembrado no lamento triste diante da superficialização dos vínculos e do processo de individualização da vida.

Escritura da vingança

O que mais chama a atenção nos textos de Marcelino Freire é a reversão da expectativa, o mundo visto pelo avesso, o que gera um efeito notadamente teatral. Talvez por isso, mesmo que não tenham sido pensados para o palco, seus contos têm encontrado o teatro. Escarafunchando os sítios menos nobres da cidade e ali a paisagem humana degradada, o autor ergue um tipo de narrativa que, no entanto, não oferece suas criaturas na bandeja da demagogia. Sua operação política está em encontrar o argumento quase sempre escandaloso, desconfortável, que desnorteia e não quer caber facilmente nos escaninhos ideológicos. Nele, índios aparecem

³ Para uma visão diferente a respeito deste aspecto, de um saudosismo ou nostalgia que a montagem evoca, cf. a crítica de Mariângela Alves de Lima (Lima, 2005).



como seqüestradores terroristas, garotinhos esperam o papai-noel de porrete em punho e anal-fabetos recusam-se a fazer parte dos programas sociais do governo. A questão é que o escândalo, por pior que seja, se ampara sempre em ampla razão, dado o contexto social que o inspira. Não se trata, portanto, de uma literatura de onde se poderia tirar alguma história capaz de representar a miséria sentimentalizando-a e enxugando, assim, os seus fundamentos. Mas também não se trata de ficção sociológica ou militante. A dimensão do protesto existe, mas não a apresentação de demandas.

No espetáculo que o Coletivo Angu montou, encenação de Marcondes Lima a partir do livro *Rasif, mar que arrebenta*, há o esforço para estabelecer parentesco entre a miséria brasileira e a face violenta do mundo árabe. Pernambuco, explica-nos o grupo no programa da peça, significa, em tupi-guarani, “mar que arrebenta”, e Rasif, palavra de origem árabe, é algo como “estrada de pedra”. Pois a montagem, ela também procura estruturar a sua linguagem com base na idéia de uma “fala a pedradas”, potente nas batidas e insistente nas repetições.

Tendo essas relações como fundo, a correspondência mais próxima entre texto e cena está em buscar uma estrutura que suporte, por um lado, esta visão violenta, repetitiva e pouco esperançada da realidade e, por outro, a afirmação disto não como condição de lamento, mas como anúncio de ameaça potencial à ordem dada. Na forma, não se trata mais do caudal encadeado e rico em detalhes característico do relato de uma experiência, no sentido tradicional; mas da notícia urgente, quebrada em fragmentos e que procura, a marteladas e no corte preciso, assegurar o seu lugar em um meio hostil:

“Ele tá dizendo que quem apita agora é ele. É nós na fita. O Cacique Tupinambá. Nada de fotografar feito turista. Favor desligar o celular.

Ele tá dizendo. Que tá de saco cheio. Ele e o bando inteiro. De saco cheio. E que a maloca vai de mal a pior. Aqui pra vocês, ó. Grita o

Pancararu. Pataxó. Tem criança. Curumim se matando. Assim: se suicidando de tristeza. Sabe aquela beleza que havia na redondeza? Não vale mais a pena. Ele tá dizendo. Dá pena. É só poeira e pó. Mataram a cachoeira. A árvore um osso só. E ninguém faz nada” (Freire, 2008).

Na montagem esta expectativa e esta respiração em torno de um algo grave que está por acontecer mas nunca chega a se consumir ganha o ritmo frenético da vida urbana, com seus muitos acontecimentos que só podem ser acompanhados nos lances mais imediatos, nunca profundamente. O andamento veloz que o texto indica por vezes ganha reforço nas intervenções musicais, executadas ao vivo, em ações sonoras como que compostas sobre os estilhaços de vozes que falam das franjas da cidade, e que só se reconhecem enquanto sujeitos neste lugar:

“Gostoso roubar e sumir pelos buracos do barraco. Pelo rio e pela lama. Gritar um assalto, um assalto, um assalto. Cercado de PM por todos os lados. Ilhado na Ilha do Maruim. Na boca do guaiamum.

(...) O Recife fica lá embaixo. Daqui a gente vê. As luzes do porto. O navio ancorado. Os homens soltando rojão. Tiros de canhão” (Freire, 2008).

Como a fala desta cena, monologada, que mostra um sujeito (surpresa: uma criança) sem interlocução, os quadros do espetáculo não mantêm conexão direta uns com os outros. São histórias “aos saltos”, que só encontram unidade de significado quando confrontadas com o fundo a que pertencem. Tendo como motivo as mazelas e enfrentamentos de uma metrópole em que sobrevivem o arcaico e o moderno, o recurso narrativo ganha aqui outra função: a de tentar uma síntese possível a partir deste espaço onde se cruzam o urbano e o rural, localismo e cosmopolitismo. Ou, em outra frente, circular nas fronteiras do imaginário por onde circulam, de um ponto a outro, os lanceiros de Suassuna

e os mangue-boys de Chico Science. É deste caldo de relações problemáticas que surgem as manifestações da subjetividade que a encenação representa.

No caminho que o Coletivo Angu escolhe para fazer seu depoimento sobre a cidade o poético aparece, então, despido de fantasia, porque sua matéria, ao menos nesta versão, não admite um tratamento complacente, que amenize nuances. Também não faz pacto com a idéia de autenticidade cultural, traduzida no Nordeste como um valor, no sentido forte. Sem perder de vista a tradição da cultura, ingrediente essencial na dialética do espetáculo, o grupo parece intuir que o “autêntico” – como correlato de “identidade local” e posto à vista comumente em imagens tiradas do folclore, da cultura popular e dos costumes –, não é o único elemento a constituir a qualidade da expressão artística. De fato, a tradição é tensão permanente entre o passado e o presente. Por isso o espetáculo trafega – por exemplo, no uso deliberado de mídias contemporâneas, como o vídeo – entre aquelas duas instâncias da experiência: a da tradição e a da invenção, da identidade e da novidade, diálogo sem o qual o novo torna-se inócuo, porque ignora a origem, e o tradicional tende a sedimentar-se em um lugar pouco potente porque tende a perder seu sentido político, sua vocação para agregar em torno de um algo comum.

O ponto central é que na visão de Marcelino Freire e do Coletivo Angu a autenticidade cultural pernambucana não redime as mazelas da cidade, que no aspecto da problemática social aparece como uma cidade igual a outras. É um olhar que opera um recorte desagradável, mas artisticamente coerente, em que o elemen-

to local dialoga com a condição mais geral da sociedade brasileira⁴. Do ponto de vista da forma, o relevante nessa representação de uma Recife que, sem perder as suas nuances culturais particulares, poderia perfeitamente ser a representação de Belém ou de uma cidade satélite do Distrito Federal, ou de um bairro periférico de São Paulo, é a estrutura cênica aos pedaços, em que as histórias não chegam exatamente a se completar. As narrativas não terminam em um ponto necessário, não acabam, elas são acabadas, como que, supomos, para recomeçar do mesmo ponto – uma ordem social cíclica, em que praticamente não se vê saídas pacificadoras à vista⁵. É um texto que talvez já não creia na ficção como instrumento de partilha dos valores comunitários porque o discurso não suporta nenhum gênero de exemplaridade, naquele sentido da narrativa tradicional. Está sempre na negativa. A forma de comunicação estabelecida em sua linguagem encontra, entretanto, outra estratégia forte, performática – daí sua teatralidade – ao fazer uma ligação quase direta entre o drama cotidiano e a linguagem.

Como nota final pode-se dizer que estas dramaturgias, que encontram extensão em outros autores e grupos brasileiros contemporâneos, apontam recorrências que não estão totalmente desenhadas aqui, mas que vão da narrativa tomada como expressão e auto-expressão da morte (a impossibilidade do vínculo social na forma da experiência comunitária, tal qual ela se configura em Newton Moreno); passam por uma esperançosa ressurreição (na dramaturgia recente de um autor como Luis Alberto de Abreu, em que se dá voz a personagens que o processo histórico calou); e alcançam a

⁴ Quem tenha assistido a *Hospital da Gente*, outra montagem a partir dos contos de Marcelino Freire, certamente vai notar como são comuns os sentidos do drama social vivido ali. O espetáculo foi montado pelo grupo Clariô, em Taboão da Serra (SP) e fez temporadas “off-off”.

⁵ Esta observação, incorporada aqui, foi motivada pelo comentário do professor José Fernando de Azevedo, presente no encontro. A respeito do tema da ficção que se desenha em uma ordem cíclica, como metáfora de questões sociais irresolvidas, cf. a análise de Antônio Cândido para Vereda da Salvação, de Jorge Andrade (Cândido, 1986, p. 630).



redefinição através de um jogo livre e provocativo com a linguagem, que pode ser lido como a “vingança” da escritura, como quer Marcelino

Freire – estendida ao teatro, que procura soluções estéticas viáveis para representar a experiência que a realidade brasileira oferece.

Referências bibliográficas

- ABREU, Kil. “Experimentação e realidade – grupos e modos de criação teatral no Brasil”. In: GARCIA, Silvana & SAADI, Fátima (Orgs.). *Próximo Ato: Questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2008.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio. “Vereda da Salvação”. In ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FREIRE, Marcelino. *Rasif, mar que arrebenta*. São Paulo: Record, 2008
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. De Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- LIMA, Mariângela Alves de. “A força cênica da tradição oral”. *O Estado de São Paulo/Caderno 2*. São Paulo, 17.09.2005.
- MATOS, Olgária. *Arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MORENO, Newton. *Assombrações do Recife velho*. São Paulo: s/d.
- MURICY, Kátia. *Benjamin, alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama. Escritas dramáticas contemporâneas*. Lisboa: Campo das Letras, 1989.

RESUMO: O artigo analisa os textos de dois autores brasileiros, Newton Moreno e Marcelino Freire. Problematiza, a partir destes, a recorrência do narrativo na cena, a dramaturgia à luz da prática do teatro de grupo e a aplicação do conceito de *experiência* no encontro entre forma artística e processo social.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro, dramaturgia, narrativa, experiência, forma