

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A encenação de contos de "A vida como ela é..." de Nelson Rodrigues

Luis Artur Nunes

Para citar este artigo:

NUNES, Luis Artur. A encenação de contos de "A vida como ela é..." de Nelson Rodrigues. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0103

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A encenação de contos de "A vida como ela é..." de Nelson Rodrigues

Luis Artur Nunes¹

Resumo

O artigo partiu da experiência do autor com os contos de Nelson Rodrigues originalmente conhecidos como *A Vida como ela é...* O corpo do artigo consiste fundamentalmente na sua descoberta dos contos e da possibilidade de encená-los. Daí resultou um único espetáculo, que foi remontado várias vezes. A proposta manteve-se sempre a mesma: a manutenção do texto narrativo, jogando com múltiplas maneiras de veicular a voz autoral através dos atores. Num segundo momento, descreve-se e analisa-se o arsenal de recursos de teatralidade explícita utilizados na ilustração cênica dos contos de Nelson Rodrigues.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Teatro rapsódico. *A vida como ela é...* Teatralidade explícita.

The staging of short stories from Nelson Rodrigues's "Life as it is..."

Abstract

The article derives from the author's experience with the short stories of Nelson Rodrigues originally known as *Life as it is...* The body of the article consists fundamentally in his discovery of the tales of the newspaper column "Life as it is" and the possibility of staging them. This resulted in a single theatre show, which was re-enacted several times. The conception however has always remained the same: the maintenance of the narrative text, playing with multiple ways of conveying the author's voice through the actors. The article also describes and analyses the repertoire of resources of non-illusionist theatricality used in the scenic illustration of Nelson Rodrigues' short stories.

Keywords: Nelson Rodrigues. Rhapsodic theatre. *Life as it is...* Non-illusionist theatricality.

¹ Ph.D. em Teatro pela City University of New York. Mestre em Teatro pela State University of New York. Graduação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Prof. Da Escola de Teatro e no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Dentre os espetáculos que dirigiu, destacamos: *A vida como ela é* (1991), teatralização das crônicas de Nelson Rodrigues pela qual ganhou o Prêmio Sated/RJ; *A volta ao lar* (1992), de Harold Pinter; *Vestido de noiva* (1993), de Nelson Rodrigues; *Que mistérios tem Clarice* (1998), teatralização de textos de Clarice Lispector; *Chico Viola* (1998), escrita por ele mesmo; *O correio sentimental de Nelson Rodrigues* (1999); *Arlequim, servidor de dois patrões* (2002), de Carlo Goldoni, e *A maldição do vale negro* (2004), de Caio Fernando Abreu, pela qual ganhou o Prêmio Molière.  larthursp@uol.com.br



La puesta en escena de cuentos de "La vida tal como es..." de Nelson Rodrigues

Resumen

El artículo partió de la experiencia del autor con los cuentos de Nelson Rodrigues originalmente conocidos como *La Vida tal como es...*. El cuerpo del artículo consiste fundamentalmente en su descubrimiento de los cuentos en la columna periodística "La vida tal como es" y la posibilidad de ponerlos en escena. Esto dio lugar a un solo espectáculo, que se recreó muchas veces. Sin embargo, la propuesta siempre ha sido la misma. Inicialmente, el mantenimiento del texto narrativo, jugando con múltiples formas de transmitir la voz autoral a través de los actores. En un segundo momento, se describe y analiza el arsenal de recursos de teatralidad explícita utilizados en la ilustración escénica de los cuentos de Nelson Rodrigues.

Palabras clave: Nelson Rodrigues. Teatro rapsódico. *A vida como ela é...* Teatralidad explícita.

Meus primeiros contatos com a obra de Nelson Rodrigues foram como espectador de suas peças e dos filmes baseados nelas. Ainda muito jovem, e já apaixonado por teatro, assisti a *Vestido de Noiva* no Teatro São Pedro de Porto Alegre (1967)² com direção de Pereira Dias, um diretor “das antigas”, mas que, ao encenar de forma nítida e articulada aquela complexa tessitura dramática, demonstrava uma total compreensão do texto. Os sonhos da memória e da alucinação, principalmente, representam um desafio para qualquer encenador. Obedecendo fielmente às indicações do autor, porém, Pereira Dias ilustrou-os de forma cristalina. Nunca vou esquecer o momento no primeiro ato, em que a protagonista Alaíde se vê no cabaré de Madame Clessi com mesas de bar, prostitutas e fregueses. No momento em que seu delírio a subtrai daquele ambiente, as pessoas se retiram e as mesas são içadas para o urdimento. Bem como pede a rubrica. Ao seguir ao pé da letra as pistas de uma dramaturgia inovadora, o velho diretor tornava-se, ele também, inovador. É claro que só muitos anos depois pude refletir sobre esse mergulho em Nelson Rodrigues. Na época foi simplesmente um total alumbramento.

Minhas experiências com teatro rodriguiano até então tinham sido de suas obras realistas. Na temporada do Teatro do Sete, no mesmo São Pedro, fiquei boquiaberto diante de *O Beijo no Asfalto* (1963): Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi e um jovem, mas já promissor Francisco Cuoco, acompanhados de um elenco afiadíssimo dirigido pelo grande Gianni Ratto, davam toda a dimensão de explosiva violência daquela tragédia carioca. Naquele ano vi, também em Porto Alegre, o *Boca de Ouro*, na produção do Teatro Nacional de Comédia (TNC), dirigida por José Renato. Tive também o privilégio de chorar com a Geni de Cleyde Yáconis em *Toda Nudez será Castigada* (1968), sob a batuta de Ziembinski.

O modo realista era o que pediam os textos, principalmente no tocante à interpretação dos atores, formados que eram todos nessa escola. No entanto, na imensa maioria das peças de Nelson, a ação se distribui por uma grande variedade de locais. Impossível, portanto, com os meios técnicos limitados da época, oferecer ambientações naturalistas. Na maioria das vezes apresentava-se

² Todas as datas aqui assinaladas são de quando assisti às montagens, e não as datas das estreias.

um cenário esquemático, ao qual um ou outro acessório dava um toque de caracterização. Lembro-me, no *Boca de Ouro* do TNC, da curta cena no consultório do dentista, em que o Boca manda que este lhe extraia todos os dentes para substituí-los por uma dentadura de ouro. Num canto de palco havia somente a cadeira odontológica e, ao fundo, um pedaço de parede em que era projetado o slide de uma janela dando para a rua. Era a primeira vez que eu via uma projeção numa peça de teatro.

Já no cinema, por razões óbvias, deixava de existir o problema da verossimilhança das localizações. Foi assim em *A Falecida*, de Leon Hirszman, com Fernanda Montenegro no papel título, no *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos e em *Bonitinha mas Ordinária*, de J. P. Carvalho, ambos estrelados por Jece Valadão, e nas adaptações de Arnaldo Jabor (de *Toda Nudez* e do romance *O Casamento*). Percebi então como aquela sucessão rapidíssima de um sem-número de espaços internos e externos, mais os saltos de narrativas viajando para frente e para trás e a ação interrompida, retomada e reencenada, eram procedimentos que não constituíam problema de transporte para a linguagem cinematográfica.

Sem dúvida, já se disse várias vezes, a composição dramaturgica de Nelson deve muito ao cinema. Mas ele não escrevia para a tela, embora adorasse ver suas obras filmadas. Nada o impedia, aliás. O audiovisual brasileiro já estava então razoavelmente desenvolvido. Mas afora alguns poucos – e hoje perdidos – exercícios de teledramaturgia, Nelson criava exclusivamente para o palco. E aparentemente pouco se importava se suas propostas tornavam-se desafios tremendos para os encenadores. Talvez o milagre de Ziembinski em *Vestido de Noiva* o tivesse convencido de que o palco podia, sim, se tornar dúctil, metamorfoseável. Entretanto, depois de *O Vestido*, o autor amargou vários anos em que suas criações foram incompreendidas e rejeitadas. Apesar disso, nunca desistiu. E, a partir de *A Falecida* (1953), o sucesso voltou a lhe sorrir.

Vá lá, a tragicomédia de Zulmira mostrava uma realidade feita de tipos humanos, meio social, linguajar, comportamentos etc. que suscitava uma enorme identificação com a plateia. Não mais as bizarrices e aberrações do chamado Ciclo Mítico ou da *Valsa Nº 6*. Era o Rio Zona Norte, o Rio dos



subúrbios, ali servido como a perfeita fatia de vida naturalista. Mas permanecia o vertiginoso suceder de cenários e os saltos da ação no tempo. Outras ousadias viriam a seguir nas próximas obras, como por exemplo, a apresentação de diferentes versões de uma mesma história, dependendo cada uma da perspectiva de seu narrador (*Boca*), ou brotando da manipulação de um narrador suspeito (*Bonitinha*).

Nada disso assustava os encenadores, os produtores, o público. Nos tabladros dos teatros e nas telas de cinema as histórias de Nelson gradualmente conquistaram o Brasil, e ele tornou-se um autor consagrado.

Corta para Nova York, década de 1980. Nelson já não vivia mais. Em Porto Alegre eu desenvolvia uma dupla carreira: diretor teatral e professor no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. E foi graças a essa trajetória acadêmica, que sempre dialogou - e nunca conflitou - com a artística, que me tornei detentor de uma bolsa CAPES/LASPAU para cumprir um programa de doutorado na City University of New York.

Até ali já assistira a inúmeras outras montagens e adaptações cinematográficas de peças de Nelson Rodrigues. Naturalmente, algumas melhores, outras piores. Mas seus textos teatrais, que foram surgindo até 1978, ano de estreia do último, *A Serpente*, não cessavam de me impactar. Lera-os todos. Confesso que desconhecia os folhetins, escritos muitas vezes sob pseudônimos femininos (Suzana Flag e Myrna). A única exceção foi *Meu Destino é Pecar*, de Suzana Flag. Mas quando o li, ainda era guri e não tinha a menor ideia de que a autora era um homem. Como estava na fase onívora, lendo tudo o que me caísse nas mãos, cobiçava aquele livro maçudo com capa intrigante na biblioteca de minha mãe. Pedi-lhe emprestado, mas ela me proibiu a leitura. Era um livro "muito forte", não era próprio para crianças, disse-me. Mas alguém consegue segurar um leitor voraz borbulhante de hormônios da pré-adolescência? Durante a tarde, sozinho em casa, eu surrupiava o volume e o devorava escondido pelo cantos, morrendo de medo de ser pego. Mas... só muito tempo depois vim a saber que fora escrito por Nelson Rodrigues!

Nos anos 1980 já encenara inúmeras peças em Porto Alegre, porém



nenhuma delas do meu cultuado dramaturgo. Quando cheguei ao doutorado, pensava em escrever minha tese sobre algum tema relacionado às experiências do teatro de vanguarda. Toda a minha curiosidade, naquele momento, se voltava pra as questões da performance. Mas quem já viveu um pouco sabe que na vida, inesperadamente, pode surgir alguém, uma mão, um olhar, que de repente nos descortina novos horizontes e nos lança em outras direções. No programa de pós-graduação da CUNY, o Prof. Dan Gerould ministrava cursos sobre dramaturgia: *Dramatic Structure and Development*, assim se chamavam. Eu me interessava por dramaturgia obviamente pelo simples fato de ser encenador. Mas não era propriamente um estudioso do assunto, e na escola de teatro, como docente, sempre privilegiara as disciplinas ligadas à encenação. Mas o Prof. Gerould, passeando por textos de todas as épocas e variados contextos culturais, me revelou um universo, que sempre estivera ali ao alcance da mão, mas que eu nunca percebera como era vasto e arrebatador. Ao solicitar os *papers*, ele sempre me instava a escrever sobre a obra dramática de um autor brasileiro. Produzi um trabalho sobre Nelson Rodrigues, discutindo questões referentes ao realismo/naturalismo no teatro, outro sobre Oswald de Andrade, aproximando-o à estética do expressionismo. Me apertei na hora do simbolismo, mas lembrei-me do belíssimo *O Marinheiro* de Fernando Pessoa. Não era brasileiro, mas era Pessoa, isto é: era tudo...

Cumpridas as disciplinas do currículo, chegou a hora fatídica de definir o tema de minha *Ph.D. Dissertation*. Já ficara para trás o interesse no experimentalismo teatral. Estava completamente envolvido com as riquezas da dramaturgia. E o culpado desta mudança radical era o Prof. Gerould, que seria meu orientador de tese. Obviamente ele me incentivou a optar por uma questão relacionada à dramaturgia brasileira. Mas o quê? Um determinado autor? Uma época, um gênero, um movimento? Vendo a minha paralisia, perguntou-me se havia algo que me apaixonava realmente neste campo do conhecimento. Não me lembro mais com que palavras, mas ele me deu a entender que sem paixão é impossível dar conta de uma empreitada tão exigente. Levei um susto. Para mim, até então, o trabalho artístico se fazia com paixão, evidentemente, mas o acadêmico, só com reflexão. Ele me fez ver que você até pode produzir um

paper, um artigo, uma palestra somente com a reflexão. Mas será muito melhor, muito mais vivo e mais interessante se o seu leitor pressentir um envolvimento que, além do intelectual, penetre no afetivo. Nunca esqueci esta lição, e sempre a repito a meus alunos e orientandos. Dan Gerould então me fez a pergunta: “Tem alguma coisa da dramaturgia brasileira que lhe desperte paixão?” A resposta veio automática, sem pensar: Nelson Rodrigues! E o meu querido, meu saudoso orientador simplesmente resolveu o dilema: “Então escreva sobre Nelson Rodrigues.”

Municiado por minha paixão, analisei as dezessete peças teatrais de Nelson, tendo como recorte o aproveitamento feito por ele das tradições do melodrama e do naturalismo: *The conflict between the real and the ideal: a study of the elements of Naturalism and Melodrama in the dramatic works of Nelson Rodrigues*.³

Voltei para o Brasil, retomei meu trabalho na direção teatral e na docência. Em 1990 transferi-me para o Rio de Janeiro, trocando de universidade, mas mantendo bem sólidos os meus pilares de atuação. Tendo constituído, com profissionais do teatro carioca, um grupo teatral que batizamos como Núcleo Carioca de Teatro, colocava-se desde logo a questão da escolha de uma primeira realização. Alguém sugeriu um texto de NR, pois todos sabiam que, com meu doutorado, havia me tornado um “especialista”. Mas um especialista enquanto estudioso, não enquanto encenador de sua dramaturgia. Veio a inevitável pergunta carregada de surpresa: “Como é que é? Você até hoje nunca dirigiu uma peça do Nelson? Por quê?!” Não tive resposta. Medo? Nunca fui de temer desafios. Meu currículo mostrava um grande número de opções ousadas. Será que minha reverência pela grandeza de NR era tamanha a ponto de me paralisar? Resolvi quebrar o encantamento e montar um Nelson!

Mas o quê? Depois do largo e intenso convívio com a totalidade de sua produção dramática em função da tese, conhecia-a intimamente. E embora, é claro, sempre tenhamos nossas preferências, eu considerava todas as suas peças magistrais, fascinantes, apaixonantes, para voltar ao sentimento-matriz. Um dos colegas do grupo me trouxe, não lembro bem por que, um material que

³ Defendida em 1987 em *The City University of New York*.



ele havia colecionado: as histórias da coluna “A vida como ela é...”, publicadas de 1950 a 1961 no jornal *Ultima Hora*, que, muito tempo mais tarde, haviam sido republicadas na revista Manchete. Já havia ouvido falar na famosa coluna de Nelson, mas, por morar em Porto Alegre, naquela época era difícil ter acesso ao que aparecia na imprensa carioca. Por incrível que pareça, eu, o “especialista”, não conhecia NADA da obra jornalística de Nelson Rodrigues: nem seus contos, nem as crônicas, nem os folhetins. Muitas das páginas mais brilhantes da moderna literatura brasileira estavam ali! Agora estão todas publicadas por importantes editoras, entre as quais a Companhia das Letras, sob a competente curadoria de Ruy Castro. Mas na época me eram inacessíveis.

Foram aquelas páginas arrancadas à revista Manchete que me abriram as portas para esse novo território, e lendo os contos de “A vida como ela é...” a paixão – ela sempre – novamente me agarrou pelo gasnete. Na verdade, eu reconhecia ali o universo que me era tão familiar: o mundo dos subúrbios com sua tipologia, suas obsessões, seu moralismo, seu melodrama. A prevalência total da paixão (quantas vezes esta palavra vai aparecer aqui?), os gestos descabelados, a atração inescapável pelo abismo: adultérios, assassinatos, incestos, suicídios... E na técnica narrativa, as reviravoltas surpreendentes, os clímaxes vertiginosos, os desenlaces espetaculares. O que havia então de diferente comparado com o teatro? A forma do conto, relato breve, conduzido por um narrador. Nas peças, a construção dramática gradual, personagens de psicologia mais desenvolvida e uma sólida armação da ação dramática facilitam a naturalização dos excessos, mas no conto as exorbitâncias se sucedem a galope, acumulam-se, atropelam-se, criando uma espetaculosidade do exagero, um tom quase operístico – de ópera-bufa, note-se. O que vemos é uma espécie de *grand-guignol*, onde bonecos desmesurados varrem o palco com sua gesticulação desvairada e vociferação tonitruante. Em poucas palavras: teatralidade pura, nua e crua. A incongruência, o absurdo se tornam tão chocantes que, por vezes – percebi com surpresa – chegam a provocar... o riso. Sem dúvida, em seu teatro, Nelson Rodrigues usa e abusa da ironia, da sátira, do deboche. O humorista está sempre presente em maior ou menor grau. Mas nos contos ele ganha proeminência, tanto pelo despudor com que amontoa

bizarrices, como pelo próprio olhar de zombaria que sublinha o discurso narrativo, apontando os ridículos da fauna humana.

Essas percepções todas se deram, obviamente, de forma desordenada. Mas foram fortes o suficiente para me fazer decidir naquele momento que era aquilo que eu queria montar com o Núcleo Carioca de Teatro. Depois de dedicar meia vida ao conhecimento e estudo das obras dramáticas, ia escolher, para ser minha primeira encenação de Nelson Rodrigues, uma seleção de seus contos.

Duas razões me deixavam mais seguro quanto à empreitada. Desde o início de minha trajetória no teatro, me exercitara muitas vezes na criação de espetáculos episódicos, feitos de colagens de diferentes textos. Além disso, havia algum tempo vinha me dedicando a pesquisar a teatralização de textos de ficção literária, preservando a voz autoral e delegando-a ao ator. Levei ao palco ficcionistas como Simões Lopes Neto, Érico Veríssimo e Caio Fernando Abreu, deixando que suas vozes de contadores se ouvissem com clareza. Vim a chamar este procedimento de Teatro Rapsódico muitos anos mais tarde, ao torná-lo objeto de investigação acadêmica. Tinha bem clara a compreensão de que o discurso narrativo, principalmente o dos grandes escritores, era uma riqueza preciosa demais para ser desperdiçada na operação tradicional da "adaptação": a transposição de gênero em que o elemento épico é transformado em diálogo e/ou rubricas, ou simplesmente desprezado, para encaixar tudo dentro do cânone do dramático puro. As narrações de Nelson Rodrigues eram cintilantes, geniais. Portanto, imperdíveis.

Apresentei então aos meus companheiros do Núcleo Carioca de Teatro uma seleção de dez histórias de "A vida como ela é...", garimpadas nos recortes da *Manchete* e na cópia xerox da edição de 1961 da Editora J. Ozon, única publicação em livro até então, de cem contos selecionados pelo próprio Nelson, de há muito esgotadíssima. A cópia me foi gentilmente cedida por Joffre Rodrigues, a quem devo eterna gratidão.

O espetáculo conservou o título da coluna da *Última Hora*, estreou em 1991 no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, obtendo um extraordinário reconhecimento de crítica e de público e vindo a cumprir temporadas em vários

teatros do Rio e em turnês por capitais do país, que o mantiveram em cartaz, sempre com sucesso, durante quase três anos. *A vida como ela é...* do Núcleo Carioca de teatro igualmente foi contemplada com várias premiações.

Figura 1 - *A vida como ela é...* Direção: Luís Artur Nunes. 2002. Foto: Chico Lima



O espetáculo subiu à cena novamente no Teatro Carlos Gomes, numa montagem comemorativa, dez anos mais tarde. A intenção da remontagem era reproduzir o mais fielmente possível a primeira realização. Dos oito atores do elenco original, conseguimos reunir cinco. Graças às imagens digitalizadas dos cenários e figurinos de Alziro Azevedo, então falecido, cedidas pelos curadores de seu espólio, o visual da peça também foi o mais próximo possível. Em 2010, a "Cia. Teatro Sim... Por Que Não?!!!", de Florianópolis, chamou-me para produzir uma versão com eles, mais curta que a do Rio, mas com o mesmo título, que obteve larga repercussão regional.

Imagem 1 - *A vida como ela é...* Florianópolis. Direção: Luís Artur Nunes.
2010. Foto: Cleide Oliveira

Em 2012, no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, os contos de Nelson voltaram mais uma vez ao palco por minha mão. Desta vez, mudei o título para *Rodriguianas: Tragédias para Rir*. A proposta, porém, era a mesma. Nestas duas últimas versões, a de Florianópolis e a de São Paulo, permiti-me pequenas variações na composição do roteiro. Os contos encenados permaneciam em sua maioria os mesmos, mas alguns poucos foram substituídos por outros novos. Descontadas as mudanças de elenco, de título, de extensão e as pequeníssimas alterações de repertório, não tenho dúvidas em



considerar *A vida como ela é...* como um único trabalho.

Ao longo dos anos vim a encenar várias peças de Nelson Rodrigues, assim como teatralizações de crônicas autobiográficas, de romances de folhetim, e até mesmo de uma coluna de “consultório sentimental”, que ele assinava sob o pseudônimo de “Myrna” no jornal carioca *Diário da Noite*. Todos, trabalhos que me encheram de satisfação e orgulho. Mas *A vida como ela é...* sempre ocupou um lugar especial no meu coração de encenador. Foi meu primeiro Nelson, e este, a gente nunca esquece.

.....

Situada a minha relação de estudioso e encenador com Nelson Rodrigues, destacando-se dentro dela a aventura vivida com *A Vida como ela é...*, proponho-me agora descrever, da forma mais acurada que me for possível, como se configuravam dramatúrgica e cenicamente as minhas recriações dos contos de NR.

Foram dez as histórias selecionadas para a primeira versão do espetáculo: “O Aleijado”, “O Justo”, “Noiva para sempre”, “O Desgraçado”, “Uma Senhora Honesta”, “Despeito”, “Doente”, “Selvageria”, “Noiva da Morte” e “Romântica”. Nas montagens feitas para São Paulo e Florianópolis, experimentei com “A Esbofetada”, “Flor de Laranjeira” e “O Grande dia de Otacílio e Odete”.

Como disse anteriormente, distribuí a voz narrativa entre os atores-rapsodos (para manter a nomenclatura já referida), jogando em cada história com uma forma distinta de narrar. Uma primeira tentativa de sistematização desses jogos aponta para dois procedimentos básicos: o primeiro, em que a fala autoral era confiada a atores atuando como narradores exteriores à ação dramática; o segundo, em que os atores alternavam-se entre a dita atuação narradora e a interpretativa, dramática. A primeira forma restringia o ator à postura tipicamente épica de distanciamento entre sujeito narrante e objeto narrado. Seu olhar incide sobre uma matéria que permanece encapsulada num outro tempo (passado) e num outro espaço (o da ficção). Ao acumular as funções de narrador e personagem, no outro caso, o ator-rapsodo ganhava a

prerrogativa de saltar de um plano para outro, entrando e saindo da história, viajando entre a atemporalidade do discurso narrativo e a atualidade do discurso dramático. Este vaivém, este repetido vestir e desvestir de máscaras foi trabalhado exaustivamente para que resultasse num movimento ágil e natural, garantindo a fluência da encenação.

Especificando um pouco mais essa sistemática, o ator-narrador em tempo integral, em certos contos (como no caso de "Romântica", "Selvageria" e "Doente"), reforçava a sua exterioridade à ação colocando-se fisicamente fora dos limites do espaço de atuação dramática, num ponto limítrofe, periférico a ele. Esse ponto era um *locus* privilegiado pela posição (no fundo da cena, ou na esquerda ou direita baixa, por exemplo) e/ou pela iluminação (um foco isolando-o da área dos personagens). Daí resultava um efeito de oposição entre o(s) agente(s) da narração e seus pacientes-personagens, efeito esse reforçado pelo contraste visual entre a imagem neutra e despojada do ficcionador e as figuras ficcionadas carregadas de signos descritivos: figurinos, adereços, máscaras. Ao experimentarmos tal solução, fomos surpreendidos pela percepção de uma carga metafórica não premeditada: diante de nós elevava-se o autor todo-poderoso, criador de um mundo - mundo imaginário - que ele contempla do alto de seu Olimpo, regendo e controlando os destinos de suas criaturas. Uma imagem bem teatral, sem dúvida, pois essa divindade, como no teatro de bonecos, manipula com poder absoluto, de seu plano superior, os fios dos pobres seres gerados por sua invenção.

Em outros episódios do espetáculo, porém, era facultada ao ator-narrador a possibilidade de penetrar fisicamente no espaço da ficção, "narrar de dentro", por assim dizer, dividindo - disputando quase - esse espaço com os personagens, anunciando ou opinando sobre suas ações. Ao descer de seu pedestal, sua presença parece menos preponderante, mas por outro lado, impõe-se como uma nítida interferência, emitindo um comentário menos distanciado e, talvez por isso mesmo, mais incisivo. Trocando a indiferença olímpica por essa postura interessada, falando muito de perto sobre os personagens, assumindo atitudes e fazendo gestos alusivos em relação a eles, o narrador produz um discurso invasivo que abre espaço para a ironia, a



ridicularização e o desmascaramento. A intenção é claramente maximizar o julgamento crítico. O resultado é bem mais interessante que a imparcialidade absoluta de antes. Esse tipo de atuação rapsódica aparecia muito nitidamente no conto "Despeito".

O desdobramento do ator em narrador e personagem, utilizado em outros contos, inevitavelmente conduzia à diluição da presença dominadora do contador da história. A saída do mundo de invenção, o mundo dos personagens, para discursar sobre ele abre interstícios na atualidade dramática, congela a ação por breves momentos para que o rapsodo possa comentá-la ou reorientar seu curso. Essa técnica servia bem às histórias em que as vozes e os movimentos dos personagens constituíam a maior parte da matéria encenada. As interrupções rapsódicas tinham de ser curtas e sucintas o suficiente para não deter o fluxo da progressão dramática que, nesse caso, se impunha como um valor maior. Como já disse, o ir e vir do ator-rapsodo entre os planos do épico e do dramático foi trabalhado para que se parecesse a um deslizamento, uma passagem fácil e azeitada, de modo a evitar qualquer sensação de quebra do ritmo da cena.

Um último procedimento explorado no espetáculo no tocante à utilização da voz autoral, era uma variante da divisão do ator entre as funções de narrador e intérprete da história. Neste caso, eu me permiti uma interferência mais radical no texto matriz. O relato, que no original dá-se sempre na terceira pessoa, em alguns contos foi transportado para a primeira pessoa. Essa aparente (ou real) traição ao autor pareceu-me justificável pela riqueza expressiva que gerava. Ao contar a sua própria história, o personagem repete as palavras distanciadas do autor apenas trocando o "ele" pelo "eu", com as conseqüentes alterações morfológicas. Mas graças à interpretação envolvida do intérprete, as mesmas tinham seu sentido ampliado por essa aquisição - por parte do personagem - de uma capacidade de autorrevelação, de comentário sobre si e sobre o outro. Tal virada de ponto de vista, contudo, não destruía de todo o distanciamento épico. Brecht já nos ensinava que, ao narrar um acontecimento vivido nós não o revivemos. Na realidade, nós o recriamos. Na seleção dos aspectos mais relevantes da história, na própria escolha das palavras e da sintaxe a partir do

ponto de vista comprometido do narrador, está implícita uma atitude autoral. Mesmo que ele seja invadido por memórias e sentimentos que impossibilitam a neutralidade épica perfeita, sua manobra é por definição um ato de afastamento: o passado só pode ser relatado, nunca revivido. O narrador deita seu olhar sobre um tempo que já não é mais o seu - olhar parcial, portanto, deformado pelo viés da personalidade, mostrando um mundo perdido para sempre.

O relato na primeira pessoa em *A vida como ela é...* em determinados episódios ficava a cargo de um único personagem. Podia ser aquele que não participava da trama, mas que a acompanha na função de coadjuvante. Por exemplo, o médico da família que a assiste e aconselha em seus infortúnios ("Noiva da Morte"). Trata-se de uma função de longa tradição na evolução da literatura ficcional (o *confident*). A posição periférica à ação principal facultava-lhe uma captação mais objetiva - mesmo que não isenta de opinião - dos eventos e de suas implicações. Contudo, quando em outros casos era o protagonista do drama que se incumbia de seu desvelamento, sua emissão vinha irremediavelmente carregada de uma carga emotiva e de um conteúdo ideativo que geravam uma apreensão altamente distorcida da realidade. Assim acrescentando uma sobrecarga dramática, portanto, uma nova camada semântica ao texto original, o expediente da narração a partir do ponto de vista do "eu" do herói, produz um redimensionamento da matéria ficcional de ricas ressonâncias, que, na minha opinião faziam com que o "abuso" valesse a pena. O que se perdia, em suma, na transposição "infel" era muito pouco se comparado ao ganho em expressividade e dramaticidade.

Finalmente, temos a situação em que todos os personagens viram contadores de suas histórias: em vez de um único, muitos narradores na primeira pessoa. Assiste-se a uma multiplicação de pontos de vista. A cena dá-se a ver de uma forma prismática, e a ouvir como uma composição coral, polifônica. Mas é este um coro dissonante, pois o drama - narrado ou interpretado - é essencialmente um conflito de forças atuantes, que encontra a sua harmonia formal no entrechoque das vozes e no embate dos movimentos. "O Justo" era a cena em que o recurso era utilizado mais fortemente.

Resta-nos focar agora um segundo plano de atuação rapsódica na montagem dos contos rodriguianos, além deste que acabamos de descrever como um jogo de diferentes regras aplicadas à veiculação do discurso narrativo. Ao texto narrado, superpunha-se no palco o texto cênico, que oferecia a ilustração do relato. Eram poucos os momentos em que esta ilustração continha-se dentro de um estilo razoavelmente naturalista. Apenas o conto "Selvageria" acontecia quase que inteiramente como uma cena de teatro ilusionista, com reduzidíssimas interferências narrativas. Preferi na maioria das vezes a criação de um tecido imagético que fugisse à reprodução mimética, buscando formas de visualização anti-ilusionista, cujo potencial de teatralidade me parecia bem mais fascinante de explorar.

O uso de quadros-vivos - evocativos da história em quadrinhos (HQ) e dos *tableaux-vivants* da tradição melodramática - retirava sua força sugestiva do exagero da tipificação, da corrosividade provinda do uso da caricatura, do clichê, do estereótipo. Ironia, sarcasmo, distorção grotesca produzem efeitos contundentes enquanto comentário crítico. Isso ficava bem demonstrado no conto "Uma Senhora Honesta" todo ele encenado como uma sequência de poses estáticas.

Não é difícil deduzir que a ilustração da ação como uma sucessão de fotografias congeladas em seu momento ápice, pelas razões acima levantadas, agia como um recurso distanciador. Um outro expediente desse tipo era a dissociação entre fala e gesto. Recorrendo a uma técnica extraída do repertório de jogos de improvisação dramática, a "dublagem", um dos contos do espetáculo ("Romântica") colocava alguns atores num semicírculo ao fundo, circundando o espaço dramático, e os encarregava de apresentar o extrato textual da peça: no caso, tanto o discurso narrativo quanto as falas dos personagens. No interior do espaço ficcional, outros atores corporificavam as ações físicas correspondentes. Deslocamentos, mímica, expressão gestual e facial desenhavam um contexto ilustrativo, cuja eficácia teatral derivava de sua adequação perfeita ao que era dito. A ruptura artificial do extratos fônico e visual corria o risco de produzir um indesejável efeito de fragmentação, de

dissociação. Mas não deixamos que isso acontecesse. O virtuosismo com que foram trabalhadas a correspondência dos sentidos, a coincidência temporal e a harmonização rítmica proporcionavam surpresa e deleite ao espectador.

Completando a descrição dos procedimentos cênicos explorados na montagem, em dois dos dez contos buscamos inspiração numa imagem carregada de poderosa teatralidade, já aqui referida: a do teatro de bonecos. Teatralidade épica, é óbvio, uma vez que a operação desenvolvida pelo manipulador de formas (in)animadas é por natureza anti-ilusionista. Homúnculos de pau, de arame ou de pano não têm como passar pelo teste do verismo e, mesmo disfarçada, a presença de um manipulador não pode ser ignorada. Ilustrações que aludem, sugerem, ao invés de mimetizar, submetidas ao controle total de alguém que é manifestamente o “dono da história” - não há nada mais intrinsecamente épico do que isso. Ao colocarem-se em cena atores rapsodos simulando um jogo de manipulação com atores-personagens como se estes fossem grandes bonecos, armava-se uma tessitura de ostensiva qualidade narrativa. Num dos contos (“Noiva para Sempre”), os bonequeiros fixavam seus fantoches em poses estáticas (aqui também, fomos buscar no repertório de jogos improvisacionais a solução: o jogo de “estátuas”). Nesse processo ressaltava-se o caráter inanimado das criaturas, totalmente submetidas a uma condução mecânica, autoritária. Este autor-autoridade-absoluta, representado pelos intérpretes titiriteiros, obviamente não permitiria que seus comandados dialogassem. As cabeças dos personagens estavam cobertas por máscaras fechadas, e eram os seus condutores que produziam eles mesmos as falas, bem como as inserções narrativas. No segundo conto encenado como teatro de bonecos (“Doente”), a dominação autoral era suavizada por uma manipulação que fazia as criaturas executarem – não mais poses - mas movimentos, deslocamentos, gestos. Tal dinamicidade não se presta a um controle tão rígido como no caso das atitudes congeladas, de sorte que o bonequeiro, na verdade, apenas sugeria, dava a partida para ações e expressões, cuja definição final - incluindo a mímica facial - competia aos atores-bonecos. Esse ganho de autonomia de parte deles permitia-lhes também a emissão em voz alta dos diálogos, ainda que os mesmos fossem sussurrados nos seus ouvidos pelo

manipulador. Autonomia demais, afinal, é coisa perigosa: pode terminar em libertação para os personagens. E personagens atuando livremente, sem estarem de alguma forma submetidos à autoridade autoral, é a catástrofe do épico e o triunfo do dramático.

Nas versões dos contos de Nelson apresentadas em São Paulo e Florianópolis, investiguei novas possibilidades de procedimentos rapsódicos. O conto "O grande dia de Otacílio e Odete", que fechava a montagem do "Teatro, Sim... Por Que Não?!!!", de Florianópolis, é um exemplo. Na realidade ele nem fora escrito para a coluna "A vida como ela é..." Faz parte da coletânea de crônicas sobre futebol *À Sombra das Chuteiras Imortais*, mas faria mais sentido se estivesse na coluna de "A Última Hora". Seu tema não é o futebol, paixão de Nelson. Trata-se de uma história de adultério e vingança que tem seu clímax no dia da partida Brasil X Suécia na Copa de 1958. Explico por que tomei a liberdade de inclui-lo no espetáculo. O futebol é aqui apenas um pretexto para o ficcionista compulsivo que era Nelson Rodrigues. Interessa-o, na verdade, o drama: o marido traído, dilacerado pelo dilema entre matar ou não a mulher adúltera. Sua agonia é pontuada brilhantemente pelos lances palpitantes do jogo e as reações delirantes do povo brasileiro, que, pelo rádio e pelos sons da rua, invadem a intimidade do casal em crise. O marido Otacílio termina abrindo mão da vingança, tomado pelo êxtase avassalador da vitória. O país em festa, a peça termina com todo o elenco dançando e cantando a marcha triunfal "A taça do mundo é nossa", enquanto agitam serpentinas verde-amarelas.

Era uma maneira de fechar o espetáculo de forma apoteótica. Contudo, a nova experiência de narratividade acontecia na primeira parte do conto: a história de um senador, antepassado de Otacílio, que havia morto a bengaladas a esposa adúltera. Era uma longa narração que servia de prólogo ao episódio do casal moderno. Já havia algum tempo, eu experimentava, em exercícios de laboratório, com a narração coral: o texto enunciado simultaneamente por um grupo grande de atores - coisa nada fácil de realizar, diga-se de passagem, que exigia um intenso trabalho de ensaio. Explorava também com formas de movimento (locomoção, gestual, posturas) executadas em conjunto, o grupo agindo como um único corpo. A partir disso, fiz de todo elenco um coro que se



movia e falava em uníssono para contar a origem sangrenta de um caso que terminaria em carnaval.

Na montagem de São Paulo investiguei uma outra forma de atuação coral no conto "Flor de Laranjeira". Eram dois protagonistas: Carmelita e Cabeleira, um casal de namorados. Os atores faziam todos a personagem masculina, e as atrizes, a feminina: dois grupos contracenando, às vezes falando e agindo em coro, outras vezes permitindo destaque a um ou mais membros dos conjuntos. No final, quando os conflitos se resolviam no pedido de casamento, formavam-se vários casais para ilustrar o grande momento romântico dos dois apaixonados.

Não é possível concluir o relato desta experimentação teatral com um punhado de textos de "A vida como ela é" feita durante vários anos com diferentes grupos teatrais de diferentes cidades, sem destacar algumas coisas que, a essas alturas, devem ter ficado óbvias. Para começar, todos os procedimentos que aqui descrevemos, tanto em referência às operações textuais, quanto às soluções de atuação e encenação foram fruto de muitas horas na sala ensaio testando, examinando possibilidades. A improvisação foi um recurso fundamental deste processo. Em geral era eu que trazia a proposta a ser provada num determinado conto: dublagem, HQ, manipulação de bonecos, atuação coral, narração de fora ou de dentro, na terceira ou na primeira pessoa etc. etc. Todas essas possibilidades eram improvisadas à exaustão, de modo a deixar o elenco seguro e confortável com cada uma das diversas linguagens. Só então se procedia à encenação do conto.

Mas nenhum desses mecanismos funcionaria se não fosse o imenso potencial de teatralidade dos relatos de Nelson. Não foi à toa que escolhi este material para levar à cena, por primeira vez, o dramaturgo que tanto me arrebatava. Optei por contos, e não por uma obra teatral, simplesmente porque percebi instantaneamente que Nelson Rodrigues armava suas histórias para jornal como se fossem cenas de teatro. As pérolas de sua técnica dramática estavam todas ali, e de forma tão intensa, tão concentrada, por conta da forma curta, que pareciam brilhar com mais nitidez ainda. Percebi também que, apesar de toda a sua carga de naturalismo, as páginas da coluna de "A Última Hora" se



prestariam aos jogos cênicos anti-ilusionistas, mesmo os mais ousados, por serem, antes de qualquer coisa, teatro puro, genuíno, teatro na pele, na veia e no osso. Teatro como ele é...

Recebido em: 22/09/2023

Aprovado em: 04/11/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br