

A fidelidade do “romance-em-cena” de Aderbal Freire-Filho

Marcio Freitas
UNIRIO

Resumo

Este artigo investiga o “romance-em-cena” do diretor teatral Aderbal Freire-Filho, analisando elementos sonoros e visuais do espetáculo *O púcaro búlgaro*, transposição cênica do romance homônimo de Campos de Carvalho, que estreou em 2006. Identifica-se, na redundância proposta pelas ilustrações de fragmentos do romance, e na qualidade espasmódica da vocalização do ator Gillray Coutinho, um tensionamento da ideia de fidelidade defendida pelo próprio encenador em entrevistas.

Palavras-chave: teatro brasileiro; voz; romance-em-cena; Aderbal Freire-Filho.

Abstract

This article investigates the “romance-em-cena” (“novel-on-stage”) by theater director Aderbal Freire-Filho. It analyses sound and visual elements from the play *O púcaro búlgaro* (2006), a transposition of Campos de Carvalho’s novel to the stage. This article identifies, on the redundancy proposed by the illustrations of fragments from the novel, and on the spasmodic quality of the vocalizations of actor Gillray Coutinho, a tensioning of the idea of fidelity defended by the director himself in interviews.

Keywords: Brazilian theater; voice; literature on stage; Aderbal Freire-Filho.

Do literário para o teatral

1. Para mais informações a respeito da trajetória de Aderbal Freire-Filho, conferir seu perfil biográfico na Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=686. Acesso em: outubro/2013.

2. Aderbal Freire-Filho, apud. CASTILLO, Rubén. *Aderbal Júnior: conversas com diretores de teatro*, 1987, p. 47.

3. Aderbal Freire-Filho, apud. LAGO, Bia Corrêa do. Entrevista em vídeo com Aderbal Freire-Filho para o programa *Um Palavras*. Canal Futura, episódio 128, 2008.

Para Aderbal Freire-Filho – encenador originário de Fortaleza e radicado no Rio de Janeiro desde 1970, onde construiu profícua carreira no teatro, tendo dirigido mais de 100 espetáculos nas últimas quatro décadas¹– a relação de continuidade entre as intenções do autor dramaturgicamente e a concretização da cena teatral é, no mínimo, uma questão relevante. Em publicação de 1978, na qual, entrevistado pelo uruguaio Rubén Castillo, discorre sobre conceitos que teriam norteado seu trabalho até então, Aderbal acusa a incompreensão da crítica, apontando para uma divergência a respeito da noção de fidelidade.

Parece absurdo, mas eu tenho visto montagens tão pouco “influenciadas” pelo texto original... Eu acho que toda montagem deve partir de uma ideia básica de fidelidade. [...] Os críticos me classificam de infiel, mas aí é outra coisa. A minha disposição básica é ser fiel, se o meu espetáculo não corresponde à expectativa de um crítico é porque preferi ser fiel ao autor e à nossa compreensão dele do que ser fiel a outro leitor, geralmente apressado.²

A valorização da ideia de uma fidelidade, inerente ao ato de transpor um texto dramaturgicamente ao palco do teatro, retorna diversas vezes em entrevistas concedidas ao longo dos anos; menos do que um testemunho pontual contra a opinião desfavorável de um ou outro crítico, ela é uma recorrência no discurso do encenador, que interessa a este artigo como guia para considerar alguns aspectos de sua obra.

Ao retomar a questão, em 2008, em entrevista a Bia Corrêa do Lago, declararia:

Eu sempre quero ser muito fiel, e os meus espetáculos são provavelmente muito diferentes da expectativa que um leitor comum tem – porque ele dirige na cabeça dele e quando vai ver talvez não reconheça – mas o autor reconhece.³

Tal afirmação é proferida no contexto de um debate sobre a incompletude estrutural da peça de teatro enquanto texto escrito. Para Aderbal, o texto de teatro seria, por definição, inacabado, eles só terminaria no palco, e o diretor deveria necessariamente estabelecer uma relação de colaboração com o dramaturgo. Por isso diz preferir montar autores ainda vivos: pois estes poderiam ver o espetáculo e reconhecer sua obra no resultado final. Aquilo que, do seu ponto de vista, o crítico (citado anteriormente) talvez não pudesse enxergar (devido à pressa de sua leitura) seria o quanto as transposições cênicas de Aderbal entrariam em relação com as intencionalidades do

texto de origem, o quanto elas completariam as lacunas deixadas pelo dramaturgo.

Em 1990, Aderbal escolhe usar o texto de um romance como base para um espetáculo, sem modificar as palavras antes de encenar, ou seja, utilizando-as do modo como haviam sido publicadas: toma o romance *A mulher carioca aos 22 anos* (1934), de João de Minas, e produz um espetáculo, intitulado sua iniciativa de “romance-em-cena”.⁴ Seguem-se a esse, sob a mesma denominação, dois outros espetáculos transpostos de romances: *O que diz Molero*, de 2003, de Dinis Machado, e *O púcaro búlgaro*, de 2006, de Campos de Carvalho. Aderbal explica da seguinte forma o que designaria tal “técnica”:

A característica principal [do “romance-em-cena”] é a não-adaptação do texto. O que faço é explorar ao máximo as possibilidades teatrais desse material literário. A razão é querer manter o sabor que as palavras e as descrições de personagens e lugares têm no original. Mas como não há um narrador em cena, cabe aos personagens fazer as narrações, inclusive sobre si próprios.⁵

Aderbal costumava ser categórico ao afirmar que “o que está colocado no palco não é a adaptação de um romance, é o próprio (romance)”.⁶ Com o passar dos anos, ele acena para uma mudança de perspectiva com respeito ao termo “adaptação”:

Nos primeiros tempos, para defini-lo, eu dizia que era um romance levado ao palco sem adaptação. Agora prefiro dizer que é um romance levado ao palco com uma adaptação absoluta. [...] é preciso descobrir dentro do romance uma dramaturgia, que existe ali dentro, atuar como um decifrador que tenta descobrir, revelar uma língua invisível.⁷

Ao se adaptar de forma absoluta, consideradas as palavras do diretor, não se daria corpo a algo que estava antes incompleto, como com a literatura dramática; seria preciso revelar algo, desnudar, ou, como também sugere, “descobrir a teatralidade do romance”. Em sua concepção, o gesto de recusar métodos tradicionais de adaptação textual – segundo os quais se transformaria o texto antes da encenação, passando da forma épica à forma dramática, assim estabelecendo, no mínimo, uma diferenciação entre texto didascálico e texto a ser falado em voz alta – não configura uma recusa do *teatral*. Ou seja, sua problematização do modelo textual *dramático* emparelha-se com uma afirmação positiva do *teatral* (daquilo que é próprio do teatro). Isso fica evidente na separação conceitual que propõe, em entrevista:

4. O termo foi cunhado pelo próprio encenador para qualificar algumas de suas peças, chegando a, em diferentes entrevistas, referir-se ao “romance-em-cena” como uma “técnica”, um “gênero” e um “estilo”. Desconheço a utilização desse termo específico por outros autores, ou em referência a outros espetáculos.

5. Aderbal Freire-Filho apud. RAMOS, Carlos. Teatro Poeira estreia peça O Púcaro Búlgaro. O Fuxico, 2006.

6. Aderbal Freire-Filho apud. Folha Online. Aderbal Freire Filho leva peça premiada a palco de Lisboa. 2007.

7. Aderbal Freire-Filho apud. CARVALHO, Eduardo. Um homem de teatro: entrevista com Aderbal Freire-Filho, 2008.

8. Aderbal Freire-Filho, apud. LAGO, Bia Corrêa do. Entrevista em vídeo com Aderbal Freire-Filho para o programa *Um Palavras*. Canal Futura, episódio 128, 2008.

9. Aderbal Freire-Filho apud. CARVALHO, Eduardo. Um homem de teatro: entrevista com Aderbal Freire-Filho. *Revista Sesc Rio*, 2008.

[...] você pode montar um mesmo texto de uma forma que seja profundamente teatral, usando aquela literatura como fonte, e pode montar esse mesmo texto sem passar da literatura, deixando que aquele texto continue no livro em que ele está, que ele seja só uma declamação; transformar em oralidade o que é escrito, mas continuar com o mesmo caráter de literatura, não receber o sopro do palco, da cena, do vivo, do que está acontecendo naquele momento, que é o teatro.⁸

Para fazer teatro com um romance não bastaria oralizar as palavras, segundo Aderbal, seria necessário “dar vida”, trazer o texto para o momento presente: “Porque, então, a adaptação é absoluta? Primeiro porque transforma o que é narrativo, passado, em dramático, presente, o que é narração em ação”.⁹ A adaptação *cênica* de Aderbal deve, portanto, apaziguar de algum modo a tensão causada pela assunção de um material textual estranho à cena (que, por ter sido escrito objetivando a leitura individual e não a encenação, talvez desse a ver sua inadequação ao palco, impondo algum tipo de silêncio). Ainda que não se transforme o texto, o que se almeja é uma cena *teatral* (em oposição a uma cena “literária”, que “não passe da literatura”, indesejada).

Expus, até aqui, nuances da argumentação de Aderbal Freire-Filho a respeito da interdependência entre as instâncias texto e cena. Proponho, em contrapartida, que a encenação romanesca de Aderbal põe em questão a centralidade do autor do texto e mesmo a possibilidade de uma decifração “fiel” de suas intencionalidades, ideias que seu discurso em entrevistas parece perpetuar. Sugiro, como hipótese de análise, que o diretor cria problemas para sua própria tentativa de tradução. Sua adaptação *cênica* falha ao tentar ser fiel, complexificando a recepção das palavras pelo espectador e gerando efeito cômico com tal operação. Proponho observar alguns modos de concretizar sonora e visualmente a palavra escrita, identificando apontamentos (*sutis*) para uma espécie de leitura de superfície. Não afirmo, com isso, que tais modos são centrais à teatralidade do diretor; sugiro, todavia, que meus exemplos permitem pensar em tensões internas de um teatro que encena a própria luta com o desejo de clareza e transparência.

O púcaro búlgaro

Em 2006, Aderbal Freire-Filho encena *O púcaro búlgaro*, a partir do romance homônimo de Campos de Carvalho, mencionando, em entrevistas e no programa da peça, tratar-se de mais

um de seus “romances-em-cena”. Estreia no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro, com um elenco de cinco atores, sendo que quatro destes já haviam trabalhado em outros “romances-em-cena” do diretor. Em aproximadamente duas horas de espetáculo, os atores revezam-se falando o texto de Campos de Carvalho. O romance não é, contudo, tomado na íntegra, tendo sido previamente cortado, respeitando a estrutura e a ordenação dos capítulos, sem propriamente reorganizar as frases.

No palco, avista-se uma série de elementos cenográficos espalhados: há uma cama, uma poltrona, uma banheira, uma privada, sendo que a composição da mobília não delimita precisamente espaços ficcionais, como se os cômodos estivessem apenas sugeridos pela presença dos objetos dispersos. Há também duas grandes estruturas metálicas, que abrigam uma profusão de adereços, utilizados ao longo do espetáculo. Estas são também ocupadas pelos atores como espaço fora de cena: ali, permanecem visíveis atores e objetos, como em um grande canto de bagunça, um espaço de multiplicidade e desordem, que precede a ordem (a escolha) da construção cênica que se desdobra no centro do palco.

A disposição cenográfica anti-ilusionista sugere certa ideia de precariedade, de rascunho, de construção a olho nu. Mais do que chamar atenção para si, os objetos são manancial, recurso, eles abrem espaço para a centralidade da presença do ator (“Fora dos atores não há espetáculo”, diria Aderbal, “o ator é quem dá sentido ao espetáculo, todo o potencial expressivo do ator é portador dos símbolos que o espetáculo tem, informa as circunstâncias e os significados da cena”¹⁰). É como se os objetos cênicos servissem ao potencial atorial de, portando apenas adereços sugestivos e rejeitando uma composição calcada na mimese precisa do real, suscitar a imaginação do espectador.

Ao falar o texto de Campos de Carvalho, os atores ora se dirigem ao público, simulando um discurso direto, ora incorporam os personagens do romance, assumindo voz, gestualidade e caracterização física ligada aos tipos representados. Ainda que, nos primeiros minutos, o espetáculo pareça propor certa equivalência entre os atores, como se todos fossem narradores, logo passam a incorporar, numa alternância rápida, qualidades de uma série de personagens distintos. Quando o texto oralizado pelo ator descreve as ações de certo personagem (aquilo que, numa adaptação textual mais comum, estaria convertido em rubrica, não sendo proferido em voz alta), o ator fala como se já fosse o personagem, narrando, redundantemente, as ações que executa. Quando os personagens discursam ou dialogam entre si, os atores assumem plenamente suas identidades ficcionais, ainda que de modo exagerado, evidenciando a caricatura.

10. Aderbal Freire-Filho, apud. GUZIK, Alberto. O poeta da cena. *Revista Bravo*, n. 69, 2003.

11. BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 225.

12. *Ibidem*, p. 229.

A alternância vertiginosa entre fala narrada e fala do personagem, associada a ilustrações físicas cômicas que se utilizam do exagero, é marca recorrente dos “romances-em-cena” de Aderbal. Outra marca, ainda mais particular, está em certas características dos romances escolhidos: são ficções nas quais a referência ao real é evidentemente instável, sendo que narrar é menos dar a ver algo do que se perder no processo, numa infinidade de ilustrações. No caso de *O púcaro búlgaro*, o narrador do romance de Campos de Carvalho, objetivando promover uma expedição para averiguar a existência da Bulgária (da qual duvida), coloca um anúncio no jornal, atraindo alguns parceiros que o auxiliam nos preparativos para tal empreitada. O romance assume a forma (parodiada) de um diário de bordo. Segundo o pesquisador Juva Batella, que analisa a obra do autor, neste romance,

O diário do narrador-expedicionário Hilário limita-se ao registro do dia-a-dia do que seriam os preparativos para a sua expedição particularíssima à Bulgária. [...] não há confissão ou subjetividades no discurso, mas um cuidado formal em apresentar o diário com toda a cientificidade que se esperaria do diário de um grupo de expedicionários, ou seja, de cientistas ou candidatos a cientistas. Sobre esta preocupação científica, Campos de Carvalho despejará toda a sua sátira.¹¹

Tal sátira estaria na raiz do projeto de Campos de Carvalho, e justificaria a inverossimilhança da trama. Batella sugere ainda:

É a busca por esta existência real [do púcaro búlgaro] o motivo alegado pelo narrador para a organização da expedição. Como se vai notando aos poucos, porém, é à volta unicamente das palavras e de suas inúmeras combinações que se desenvolverá todo o texto. Os termos púcaro e búlgaro repetem-se e alternam-se de tal modo que a homofonia entre ambos acaba por explodir os sentidos originais e gerar a desejada confusão que nasce da perda de todo sentido.¹²

Mesmo que se deva questionar a sugestão de uma “perda de todo sentido”, é certo que o romance de Campos de Carvalho propõe jogos com a potência referencial da linguagem. A escolha de pôr em cena um texto com tais características assume para si um problema: a teatralização, apesar de seu esforço de figurar, mal poderá fazê-lo, ou sempre falhará em fazê-lo. Aderbal escolhe a figuração, quando poderia, por exemplo, centrar-se na oralidade: ele escolhe mostrar em cena os personagens e objetos, apesar da fragilidade da associação das palavras aos referentes anteriores a elas; ele persegue o problema, talvez buscando uma comicidade específica na falha, ou mesmo aludindo nesse jogo à fugacidade contingente do

fazer teatral.

Sublinhar os pedaços

Observo que uma das soluções de Aderbal para insistir na figuração, onde ela parece inviável, é a de materializar visualmente fragmentos do que está sendo dito. Ao longo do espetáculo, os atores frequentemente apontam para objetos concretos, que ilustram (com fidelidade literal) um ou outro pedaço do texto falado. É como se o diretor propusesse recortes internos para as frases e, para esses recortes, criasse sublinhados visuais. Exemplifico com alguns eventos que ocorrem nos primeiros dez minutos do espetáculo, na seção do texto intitulada “Os Prolegômenos”. Cito, a partir do romance, em cotejo com registro em vídeo do espetáculo:¹³

No verão de 1958 o autor visitava tranquilamente o Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia quando, ao voltar-se um pouco para a direita, avistou de repente um púcaro búlgaro.¹⁴

Nesta primeira menção ao objeto que dá título à narrativa, o ator Cândido Damm, que percorre o palco simulando examinar objetos em um museu (enquanto outros atores fingem ser peças inanimadas deste museu), depara-se subitamente com um púcaro búlgaro. O objeto entra em cena, nas mãos do ator Augusto Madeira, apenas no momento preciso em que é mencionado pela fala. Madeira traz o púcaro sobre uma bandeja, protegido por uma tampa transparente, e o mantém ao alto com o braço estendido, como um garçom que apresenta um prato principal. Um foco de luz se acende sobre a bandeja no momento preciso em que a palavra é mencionada pela voz, e o foco se apaga imediatamente depois, quando o ator também retira de cena o objeto, não sem antes apontá-lo com a mão. O realce visual é acompanhado de um realce sonoro. Após a menção da palavra “de repente”, Damm vocaliza uma expressão de assombro, inspirando forte e ruidosamente, no instante em que o foco luminoso se acende. Em seguida, exclama “um púcaro!”, com uma inflexão sonora de espanto similar à de quem vê algo surpreendente. Faz curta pausa sonora, durante a qual executa mímica de abaixar-se e conferir a legenda da obra (como se ela estivesse em *display*), e então exclama “búlgaro!”, com inflexão similar à anterior. A cena se desmonta imediatamente e a narração oral passa à atriz Raquel Iantas:

13. Para este trabalho, tive acesso à gravação integral de uma apresentação da primeira temporada do espetáculo, no Teatro Poeira, gentilmente cedida pelo ator Cândido Damm.

14. CARVALHO, Campos de. *Obra reunida*, 2002, p. 311.

16. Ibidem.

A impressão causada pelo estranho acontecimento foi tamanha que no dia seguinte ele embarcava de volta no primeiro avião, deixando a mulher no hotel sem dinheiro ao menos para pagar as despesas.¹⁵

17. Ibidem.

15. Ibidem.

Ao longo dessa fala, a atriz, acompanhada do ator Gillray Coutinho, ambos com figurino e adereços tipificados, simulam a cena de uma mulher que busca dinheiro na bolsa para pagar um funcionário de hotel, ansioso por uma gorjeta. A pantomima que se arma velozmente, com Gillray balançando os braços enquanto Iantas revira a bolsa e gesticula pedindo paciência, é inequívoca em seu caráter informativo. Apesar de aparecer subitamente diante do espectador, depois de uma cena aparentemente desvinculada (o espectador ainda não conhece estes personagens ou este novo espaço), e apesar da rudeza da caracterização, a cena ganha sentido como um relâmpago assim que a atriz fala “a mulher no hotel sem dinheiro”. A junção súbita da mimese rascunhada com a narração oral precipita a imagem da “mulher no hotel sem dinheiro”, independente da fragilidade do vínculo dessa imagem com a história sendo narrada (a mulher é citada, na peça, apenas nesse breve momento). Iantas oraliza toda sua fala como se já estivesse ilustrando a situação, imbuída do misto de indignação e desespero adequado à personagem.

O ator Isio Ghelman segue com a narração: “Não falou o autor sobre o caso com ninguém, nem mesmo na ação de desquite que lhe moveram a mulher e todos os seus parentes consanguíneos ou colaterais”.¹⁶ Iantas permanece na mesma posição da cena anterior, enquanto Ghelman, ao mencionar a mulher, faz uma pequena pausa sonora, acompanhada de um gesto de apontar, com a mão estendida, para a atriz ainda em cena. Quero mostrar com tais exemplos a recorrência tanto de junções súbitas, fugazes e literais das palavras narradas oralmente com imagens físicas, quanto de uma gestualidade atorial que mostra ao espectador, à distância, tais imagens construídas. Insisto em tais exemplos para, mais adiante, considerar uma analogia com operações sonoras executadas vocalmente.

Ghelman continua sua fala:

até que ano e meio mais tarde resolveu escrever ao próprio diretor do museu [da Filadélfia] indagando, após muitos circunlóquios, se na sala x à direita, e à luz do meio-dia, podia inequivocamente ser visto um – e disse o nome.¹⁷

Quando menciona a palavra “Filadélfia”, o faz como se simulasse jocosamente a pronúncia da palavra em inglês. Ao mesmo tempo, aponta com a mão para o ator Gillray Coutinho, que passa a balançar uma bandeira norte-americana. Nos minutos seguintes, são também mencionadas as expressões

“sob a proteção da bandeira dos Estados Unidos da América” e “máquina de propaganda ianque”, quando a bandeira é novamente balançada por Gillray (embora por um tempo menor). A associação metonímica criada entre a citação oral do país e o gesto de balançar a bandeira não cria sentidos para além da ilustração, ou seja, não exatamente comenta ou critica o que está sendo dito. Assim, a duplicação visual de fragmentos da fala não parece obedecer a uma revalorização semântica programada na frase, para ressaltar elementos-chave de conteúdo. Aquilo que relampeja, que salta, devido à redundância oral/visual, não parece contribuir para um discurso autônomo (que faça pressupor a inteligência distanciada de um leitor-guia), nem parece recortar os elementos mais importantes da construção frasal do discurso escrito; há uma independência bastante particular entre as duas instâncias.

Cito alguns outros exemplos, circunscritos no trecho do espetáculo até aqui observado: quando fala “após minuciosa diligência efetuada por pessoal altamente técnico”,¹⁸ o ator mostra sua mão, na qual acaba de colocar uma luva protetora de plástico, balançando os dedos no momento de pronúncia da palavra “técnico”; quando fala “todos se recusavam ciniicamente a discutir sequer de longe o assunto, pretextando a hora do chá ou outros afazeres semelhantes”,¹⁹ o ator, em um gesto contínuo e circular, pega uma xícara de chá com pires, mostra ao público (no instante em que profere a expressão “hora do chá”) e recolhe o objeto. A perícia do pessoal do museu e a hora do chá, ainda que elementos meramente acessórios à narrativa, produzem reconhecimento imediato. São soluções cênicas simples, sintéticas e autossuficientes em termos de legibilidade.

É comum no espetáculo que uma imagem cênica apareça mais de uma vez. Geralmente, porém, ela retorna de modo incompleto, apenas citando a instância anterior. Por exemplo, quando Raquel Iantas fala “o que fez ou se pôs a fazer no verão de 1961, exatamente três anos após aquele infausto acontecimento”,²⁰ a atriz mostra ao público, durante a expressão “aquele infausto acontecimento”, que está portando nas mãos o casaco e a bolsa que havia utilizado, instantes antes, na caracterização da personagem da mulher abandonada no hotel. Nessa nova instância de enunciação, os objetos estão como que apagados nas mãos da atriz, são restos de uma imagem cênica anterior, ilustram sua fala apenas por referência. De modo análogo, a bandeira norte-americana é balançada só por um instante na segunda vez que aparece no discurso falado, e na terceira vez só é jogada para o alto de forma displicente.

Reinvocar a mesma imagem em diferentes instantes da narração oral pode também ter efeito cômico. Cito o seguinte trecho:

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, p. 312.

20. *Ibidem*, p. 313.

[Iantas:] Nos dicionários eles lá estão, um e outro, com os seus verbetes – [búlgaro: natural da Bulgária; púcaro: pequeno vaso com asa] [...]. [Ghelman:] E como o que existe, ou dizem existir, é o reino dos búlgaros e não o reino dos púcaros, entendeu o autor que o mais prudente seria organizar uma expedição que fosse logo à procura deste e não daquele.²¹

A atriz Raquel Iantas lê diretamente de um dicionário (não sem antes mostrá-lo para o público tocando-o repetidamente com os dedos da mão) as definições das duas palavras (no trecho acima a citação do dicionário está entre colchetes, por não constar no texto do romance). Durante a definição de “búlgaro”, entra um ator, portando um mapa-múndi emoldurado, mostra o objeto para a plateia e sai de cena. Na definição da palavra “púcaro”, outro ator entra com a caneca anteriormente utilizada, fazendo também gestos de apresentação do objeto. Quando Isio Ghelman menciona “o reino dos búlgaros” e “o reino dos púcaros”, voltam alternadamente os dois atores mostrando os mesmos objetos, o que se repete uma terceira vez quando os conceitos reaparecem nos dêiticos “deste” e “daquele” (a repetição obstinada da mesma ação, em tão curto intervalo de tempo, acaba potencializando o riso). Ghelman aponta com mãos e braços para um e outro ator. Ressalta, também com a voz, as palavras sendo ilustradas: fala o final das expressões “reino dos púcaros” e “reino dos búlgaros” com volume mais alto, escandindo as vogais, e insere uma breve pausa depois; em “deste e não daquele”, faz uma breve pausa depois de “deste” e outra breve pausa antes de “daquele”, utilizando a interrupção do fluxo da frase por silêncios sutis como forma de ressaltar as palavras.

A reintrodução das imagens cênicas não objetiva fazer o espectador compreendê-las melhor, já que elas são construídas para serem decifradas de imediato. Também não julgo ser a comicidade a finalidade exclusiva de tais operações. Retomo minha suposição inicial de que Aderbal Freire-Filho parte de um desejo de fidelidade em relação ao autor e à obra, de um desejo de elucidar e potencializar o escrito através do cênico. Seria equivocada a conclusão, passível de ser tirada das minhas observações deste trecho de *O púcaro búlgaro*, de que existe uma espécie de encantamento com a solução cênica genial, com a habilidade dos atores de jogar com os significantes contidos no texto, e a fidelidade (a tradução coerente das intenções do autor) estaria em segundo plano, pois se privilegiariam as ilustrações cênicas primordialmente por seu potencial cômico imediato. Afirmo, em contrapartida, que é a tentativa de tradução que tensiona as imagens. No esforço de se aproximar do texto e apresentá-lo ao espectador, a encenação dá ênfase e faz saltar pequenos pedaços, e aponta para eles, sublinhando-

-os, mostrando quando tais imagens se repetem, jogando com a similitude e a diferença nas repetições, apontando insistentemente para o que já está claro. Em vez de a aproximação ao texto propor uma explicitação dos sentidos ali dispostos, encadeados, a leitura de Aderbal produz uma espécie de ilustração de superfície: ele dá a ouvir as imagens do texto, quer ser fiel e quer ser bem-ouvido, mas isso implica uma proximidade problemática, como se ver de perto fosse, também, cegar, não enxergar pela falta de distância.

22. CARVALHO, Campos de. *Obra reunida*, 2002, p. 343.

23. *Ibidem*, p. 346.

Exaurir a fala

Complemento minha investigação com o exemplo de um dos monólogos do professor Radamés (interpretado pelo ator Gillray Coutinho), propondo uma análise detida de alguns aspectos de sua vocalização. Ao fazer uma série de considerações a respeito da Bulgária, em um discurso de oito minutos de duração, não cabe afirmar que haja uma chave de decifração que associe sua fala a um jogo de comicidade plenamente reconhecível. Suas palavras, que parodiam um encadeamento lógico causal – acumulando uma série de afirmativas falsas e incompreensíveis ao simular uma explicação científica –, aparecem em cena acompanhadas de partituras sonoras e físicas que, de modo bastante particular, se utilizam de uma lógica de enumeração, incorporando o modo de ressaltar e apontar objetos, exemplificado a respeito do início do espetáculo.

O que se convencionou chamar a Bulgária é sobretudo um estado de espírito. Como Deus, por exemplo. Mesmo que ficasse um dia definitivamente demonstrada a inexistência da Bulgária, ou das Bulgárias, ainda assim continuariam a existir búlgaros – do mesmo modo como existem lunáticos que nunca foram e jamais irão à Lua. [...] Em suma, não vejo nada de espantoso em que um dia venhamos a descobrir que também somos e seremos eternamente búlgaros.²²

Antes do início de sua fala, vê-se o ator Gillray Coutinho secando-se com um lenço, para aliviar o suor que visivelmente banha seu rosto, couro cabeludo e mancha o figurino que veste. É relevante tal informação para notar como signos da exaustão já estão marcados na figura do ator desde o começo do monólogo. Se, ao final, ele afirma que “aqui Radamés se sentiu um pouco cansado”,²³ e se atira no sofá simulando o cansaço narrado, sugiro que o progresso do discurso não leva o ator/personagem da tranquilidade à autoexaustão, mas que, desde as

primeiras falas, a exaustão já se apresenta – ela é menos uma curva e mais um estado permanente de jogo.

Seus gestos são grandiloquentes, sua fala é bem projetada, com volume alto (sem ser gritada, exceto em momentos pontuais), e sua pronúncia é precisa, passando com similar intensidade de projeção por todas as palavras. Ainda que sua dicção possa por vezes atrapalhar-se na pronúncia de algumas consoantes (em trechos mais acelerados), tal característica é tornada irrelevante considerado o cuidado com que marca as vogais e considerada a velocidade moderada de sua fala, interrompida regularmente por pausas de curta duração. Perder-se no que fala nunca é perder-se na velocidade acelerada ou na incompreensão das palavras que se ouviu. Como em outros espetáculos de Aderbal Freire-Filho (permito-me, aqui, rápida generalização, possivelmente imprecisa), pode-se aferir um cuidado com a compreensibilidade das palavras vocalizadas, com o volume de projeção, dando ao espectador, no mínimo, a possibilidade de ouvir o texto.

A exaustão (que tomei como signo dessa figura cênica) está indicada em aspectos físicos de visualidade (o suor e o amassado do figurino); no aspecto cambaleante de suas caminhadas pelo palco, como se estivesse sempre ligeiramente tonto, escapando ao eixo vertical (em termos de postura e movimentação); e, vocalmente, na regularidade com que interrompe suas frases com pausas curtas (como se precisasse pegar ar). Em nenhum dos dois aspectos, físico ou sonoro, ele falha em seus intuitos de movimentar-se pelo espaço ou de projetar bem as palavras. Fica, contudo, a impressão de que é fisicamente fraco para estar ali e de que não tem fôlego para falar o texto: e ainda assim o faz, invertendo uma propensão natural à inércia e ao silêncio. Tal fraqueza não diminui gradativamente sua potência; é como se os opostos (a potência e a impotência) convivessem em sua figura.

Quando inicia a fala, Gillray equipara a sonoridade das três primeiras frases que profere, denotando, algo ironicamente, que o conteúdo de seu discurso é inequivocamente claro. Na primeira frase, “O que se convencionou chamar a Bulgária// é sobretudo um estado de espírito./ Como Deus, por exemplo” (grifos meus),²⁴ Gillray prolonga ligeiramente as vogais tônicas de várias palavras (marcadas com o sublinhado). O prolongamento faz com que cada palavra seja bem-ouvida, sem que uma delas ganhe mais importância do que outra, e sem que haja a impressão de didatismo (o que aconteceria, por exemplo, se todas as palavras tivessem as tônicas prolongadas, ou mesmo se cada palavra prolongada fosse sucedida de silêncio, o que fragmentaria sonoramente o fluxo da frase). Propõe também interrupções breves (marcadas na citação com barras simples ou duplas), fazendo-as parecerem pausas naturais. Além disso,

sublinha a última sílaba da palavra “Bulgária” (antes da barra dupla) com um tom ligeiramente agudo, indicando a continuidade da frase após a pausa, e a subordinação da segunda parte à primeira, ou seja, a relação sintática de necessidade entre as duas partes (neste caso a primeira parte é o sujeito da frase, e a segunda, o objeto).

Logo em seguida, na frase “Mesmo que ficasse um dia definitivamente demonstrada a inexistência da Bulgária,/ ou das Bulgárias,// nem por isso deixariam de existir *búlgaros*” (grifos meus),²⁵ Gillray novamente se utiliza de prolongamentos sutis das tônicas e da subordinação sonora do segundo trecho da frase (após as barras duplas) ao primeiro, aplicando um tom agudo na última sílaba do primeiro trecho. No final da frase, ao oralizar a palavra “*búlgaros*” (em itálico), assume um tom diferenciado, mantendo-o constante nas três sílabas desta palavra; marca, assim, um novo realce particular, que parece sugerir que o que está sendo dito é evidente (sugestão que é reforçada visualmente por um movimento de abertura dos braços).

Esse “realce particular” é mimetizado nas frases seguintes – “do mesmo modo como existem lunáticos que nunca foram e jamais irão à *Lua*. Em suma, não vejo nada de espantoso// em que um dia venhamos a descobrir que também somos e seremos eternamente *búlgaros*” (grifos meus).²⁶ O eco, que advém da repetição do realce particular (em itálico), atrelado à separação da frase em trechos subordinados (barras duplas), salta aos ouvidos. Gillray continua: “Se não fôssemos de certo modo e até certo ponto *búlgaros*//, não estaríamos agora aqui tão interessados em provar a existência ou mesmo a inexistência da Bulgária”.²⁷ Nota-se que, similarmente ao conjunto de frases anterior, há um corte de subordinação em “*búlgaros*”, com a finalização da ideia em “Bulgária”. Contudo, Gillray quebra a expectativa de um eco, evitando o “realce particular” em “Bulgária”, gerando uma diferença que suaviza a impressão de monotonia, abrindo caminho a outras formações sonoras. Ressalto, portanto, o estabelecimento de um padrão sonoro que se repete, mas é desativado antes que chegue a causar impressão de estagnação.

Cito outro exemplo dessa operação de aliviar uma repetição, na frase “Mas/ como depois ficou provado/ que o poema, que não era um poema/, não era de autoria de Henrich von Valdeck/, nem tratava de nenhum duque Ernesto II da Suávia/ – o qual aliás nunca existiu, como tampouco nunca existiu nenhum século treze” (escansão minha).²⁸ Interrompendo o discurso com pausas regulares (indicadas pelas barras), Gillray propõe inflexões similares para os trechos entre barras, de modo a criar eco no término de cada segmento. Para isso, fala todas as palavras de cada segmento sem ênfase particular em nenhuma, prolongando apenas a tônica da última palavra.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*, p. 344.

No quinto segmento, o ouvinte é surpreendido pela quebra do procedimento repetitivo na expressão “século treze”, na qual ele prolonga tanto a primeira quanto a segunda sílaba da palavra “treze”, com tom agudo diferenciado e artificial. Após a quebra, continuando o discurso, a sonoridade é claramente distinta, assim como o é a regularidade das pausas.

Para lidar com o acúmulo de significantes em fluxo, para, de certo modo, facilitar sua apreensão pelo espectador, sem com isso anular a instabilidade significativa, o espetáculo estabelece, como solução de teatralidade, uma rítmica particular de interrupções, tanto sonoras quanto físicas. Tomo o seguinte trecho da fala de Radamés:

Houve ainda no século XIII/ - o tal que nunca existiu/
- um famoso sábio árabe,/ de nome se não me engano Za-
kariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini/ (mais
conhecido entre os íntimos por o Quazwini)/ - o qual,
embora não existindo, escreveu/ um longo e substancioso
tratado sobre as Maravilhas da Criação Animada/ - ou,
para quem não sabe o árabe,/ “Ajayib-al-Maklukat”./ Nes-
te livro inexistente/ mas de leitura sempre proveitosa,
ou seja, o “Ajayib-al-Maklukat”./ Zakariyya-ibn-Mohame-
d-ibn-Mahmud al Quazwini,/ sem tocar [...] em qualquer
nome ou palavra parecidos com Bulgária,/ dá a entender/
que os antigos navegadores [...] fenícios [...] houvessem
tomado como sendo búlgaros/ as costas ou o costado de
alguma tartaruga gigante [...] (escansão minha).²⁹

A velocidade da emissão oral é média, nem demasiado acelerada (de modo a sugerir que a argumentação é irrelevante) nem lenta (monótona ou introspectiva), parecendo natural a uma explanação didática. A forma explicativa de falar do ator/personagem é composta por uma pronúncia correta e bem projetada (auxiliada pela escansão de sílabas tônicas) e por pausas regulares (indicadas na citação por barras) de duração média (como pausas de respiração). Contudo, quando pronuncia os nomes em árabe, Gillray propõe uma interrupção cômica. Ao falar “Zakariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini”, caminhando pelo palco, o ator sublinha a pronúncia com movimentos curtos e bruscos, partindo da cabeça em direções aleatórias, deslocando involuntariamente o resto do corpo. Cada citação de um nome árabe é acompanhada de rotina similar. A pronúncia oral dos nomes é propositalmente infiel à grafia original, é caótica e imprecisa como os gestos de cabeça, parecendo incorporar a sonoridade de um espirro (mas não se limitando a esse som). Tal manifestação espasmódica não desacelera o fluxo do discurso falado: explicitamente cômica, aparece e desaparece, sem produzir sentido para além de si; tampouco gera continuidade, ficando circunscrita a este trecho do espetáculo (não há outras citações de nomes árabes

no texto).

Há outros exemplos de interrupções similares na performance do ator. No fim do trecho anterior, ao mencionar “alguma tartaruga gigante”, Gillray imita o movimento do animal, balançando os braços como se nadasse. Faz silêncio com a voz para sublinhar seu gestual físico, e fala novamente “a tartaruga gigante” (trocar “alguma tartaruga” por “a tartaruga”, na repetição, equivale ao gesto de apontar a mão, redundantemente, para a imagem que construiu no corpo). O caráter rascunhado de tal rotina (que remete ao animal mais pela copresença de imagem física e expressão oral do que pela qualidade da mimese) e a falta de importância da escolha (a tartaruga é imagem fracamente ligada ao restante da narrativa), se, por um lado, servem ao riso, também propõem alívio, dão fôlego. Tomado pelo fluxo de palavras, é como se o ator não pudesse parar, há certo cansaço e intranquilidade, não há tempo, são muitas palavras. Sugiro que o espasmo de Gillray é um modo de ilustrar próximo do esgotamento – tanto a pronúncia do árabe como a tartaruga são imagens contingentes, que marcam o fluxo da fala, geram uma diferença pontual, mas não o desaceleram ou o fazem cessar.

Em outro trecho – “que o feérico reino da Bulgária/ possivelmente não passe de um [...] outro planeta qualquer/ ainda desconhecido/ e que logo se fará conhecido/ – numa dessas muitas viagens intergaláxias que ora se iniciam/ sob os auspícios da Standard Oil, da Coca-Cola e dos fabricantes de *chewing-gum*” (escansão minha)³⁰ – Gillray estende os braços para o alto, como se olhasse para o céu e apontasse os planetas e as estrelas. O gesto ilustrativo, preciso e justificado pela já conhecida operação de tornar físicas as palavras faladas, logo em seguida perde-se em um borrão, e os braços, assim como o olhar, passam a movimentar-se sem foco, desajeitadamente. Até que, quando fala “da Standard Oil, da Coca-Cola”, o gesto se transforma em uma alternância marcada: os braços movimentam-se em sincronia com a cabeça, primeiro bruscamente para um lado (junto com a expressão “Standard Oil”), depois bruscamente para o outro (junto com a expressão “Coca-Cola”), e, em seguida, freneticamente para um e outro lado. O exemplo apresenta, julgo, uma dissolução do ato estabelecido de ilustrar: de tão frágil, o gesto de olhar para o céu vira apenas um balançar de braços, e, ao deparar-se com uma pequena lista de itens, cede à sincronia com a alternância da fala, logo se perdendo novamente.

Pode-se identificar um ápice para essa dissolução logo em seguida. Depois da frase “semelhante sem dúvida ao que eles [próprios] sempre tiveram dentro do cérebro e dentro da alma”,³¹ Gillray emite, de um só golpe, um som grave, inarticulado, com vibração bucal, como um espasmo sonoro. Intenso e

30. *Ibidem*, p. 345-6.

31. *Ibidem*, p. 346.

- 32. Ibidem.
- 33. Ibidem.
- 34. Ibidem.

pontual, o gesto da voz é acompanhado de um gesto do corpo: de joelhos, o ator estica um dos braços e abaixa a cabeça de uma só vez, abanando-a de um lado para o outro – o procedimento lembra vagamente um relinchar de cavalo, embora não seja uma imitação. Em seguida, concluindo o discurso com a frase “e onde um dia seremos finalmente enterrados”,³² o ator repete a palavra “enterrados” três vezes, e com ela um gesto de apontar com o braço para o alto e trazê-lo bruscamente para baixo, dobrando também o tronco e levando a cabeça ao chão. Ainda que o movimento descendente do corpo seja associável ao conceito “enterrados”, sua qualidade espasmódica acaba por problematizar a figuração. Talvez, estas duas últimas explosões físico-vocais possam ser interpretadas como indicações sógnicas de fadiga: mas de uma fadiga bastante particular, pois tal estado de falha não tem como correspondentes diretos a articulação e projeção sonoras, visto que, em seguida, Gillray consegue anunciar, em voz alta e clara, o cansaço que o personagem estaria sentindo – “aqui Radamés se sentiu um pouco cansado”.³³ O ator traz, sem dúvida, em sua figura, índices do cansaço que narra; mas seu estado final é muito semelhante ao inicial, e nele não parece haver prejuízo à potência comunicativa (físico ou vocal).

A revelação do cansaço, que suscita o riso da plateia, é reafirmada pelo coro de personagens ouvintes – “e nós com ele”.³⁴ Ler, falar e ouvir podem ser tarefas cansativas, especialmente quando se está diante de um texto que investe em ligações falsificantes com sentidos reconhecíveis, como é o caso do romance de Campos de Carvalho. O discurso de Radamés intensifica uma situação de leitura às cegas que o espetáculo escolhe enfrentar. Para lidar com o acúmulo interminável de termos, no qual há uma espécie de equiparação geral de valor, e no qual apenas uma parte minoritária dos significantes liga-se a significados seguros, são necessários certos guias. O desejo pelo fluxo de palavras, no espetáculo, convive com uma necessidade autoimposta de não alienar o espectador. Por isso, a fala de Gillray é plena de interrupções cômicas, que evitam a monotonia, transformando continuamente as sonoridades do discurso. Sublinhar, ressaltar, fazer uma piada, e mesmo soltar um grito espasmódico, pode ser, aqui, uma maneira de manter certa vivacidade. Se, em *O púcaro búlgaro*, os artistas que apresentam o texto do romance ao público não podem (ou não querem) prover boas chaves de leitura, eles investigam modos alternativo de trazer o material à contemplação.

Considerações finais

Talvez o teatro de Aderbal Freire-Filho esteja mal representado neste meu recorte. Ou seja, seria inexato afirmar que os elementos que tentei esmiuçar neste artigo figuram entre os traços mais relevantes de sua obra. Cabe notar a recorrência, em seus espetáculos, de um esforço para manter a comunicabilidade do texto vocalizado, para facilitar o reconhecimento dos tipos, para manter a expressão “viva”. O trunfo de seu teatro está na figura do ator, que, no caso de *O púcaro búlgaro*, enfrentando a dificuldade de encenar um romance, precisa ser potente para estimular a imaginação do espectador. Ainda assim, aponto para o modo como seu desejo de traduzir fielmente, ao facilitar a compreensão das palavras pelo espectador (ilustrando-as de forma inequívoca e apontando repetidamente para tais ilustrações), algo ironicamente, desmonta a hierarquia lógica das frases com essa sutil reprogramação sintática. Não falo de um programa radical de negação dos modos receptivos usuais, mas de operações em escala diminuta, circunscritas aos limites de uma noção de teatralidade mais tradicional. São operações que aparecem quase apenas pelo esforço de ver nelas algo que elas talvez não desejassem intencionalmente ser, mas que o são, e a força da obra do diretor advém também dessa luta.

Aderbal responde à pergunta “como colocar tal texto em cena?” estabelecendo uma leitura de proximidade, que examina a superfície do texto e reorganiza semanticamente o material, propondo uma sequência de ilustrações. Identifico, aqui, duas possibilidades de compreensão para a ideia de fidelidade. Sua leitura é fiel ao texto, por um lado, pois a comicidade caótica proposta pelo autor do romance – seus personagens, sua narrativa, suas digressões ilógicas – é reproduzida no palco com esmero. E há uma segunda fidelidade, aos significantes, manifesta na insistência em ilustrar os pequenos detalhes com objetos, nas interrupções que produzem faísca ao iluminar rapidamente alguns fragmentos do texto. Julgo que, em certa medida, os espasmos de Gillray são análogos à amostragem de objetos: é como se o espasmo, em seu dismantelo, em sua aparência rascunhada, denunciasse o caráter superficial das ilustrações, sua redundância, sua banalidade. Mas, justamente por serem claras, de decifração imediata, as ilustrações de Aderbal são relativamente livres: apresentam, em sua contingência (em sua cegueira do todo) uma forma de liberar o discurso de sua obrigatoriedade hierárquica, substituindo a ordenação pelo sentido por uma ordenação pela imagem imediata – uma falsa hierarquia, mais frágil, sem dúvida, e talvez mais facilmente reorganizável.

Referências

BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CARVALHO, Campos de. *Obra reunida*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CARVALHO, Eduardo. Um homem de teatro: entrevista com Aderbal Freire-Filho. Revista Sesc Rio, outubro/2008. Texto replicado no blog Coisas de teatro. Disponível em: <<http://coisasdeteatro.blogspot.com/2010/06/entrevista-com-aderbal-freire-filho-na.htm>>. Acesso em: outubro/2013.

CASTILLO, Rubén. *Aderbal Júnior: conversas com diretores de teatro*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

Folha Online. Aderbal Freire Filho leva peça premiada a palco de Lisboa. 5/1/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67368.shtml>>. Acesso em: outubro/2013.

GUZIK, Alberto. O poeta da cena. *Revista Bravo*, n. 69, junho/2003.

LAGO, Bia Corrêa do. Entrevista em vídeo com Aderbal Freire-Filho para o programa Um Palavras. Canal Futura, episódio 128, 2008. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/details.php?id=34548066168991d8fa6fb3127b96831d4bd3bd19>>. Acesso em: outubro/2013.

RAMOS, Carlos. Teatro Poeira estreia peça O Púcaro Búlgaro. O Fuxico, 2/6/2006. Disponível em: <<http://ofuxico.terra.com.br/noticias-sobre-famosos/teatro-poeira-estrela-peca-o-pucaro-bulgaro/2006/06/02-30092.htm>>. Acesso em: outubro/2013.