

humanitas

Vol. XXXIX-XL

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

XXXIX-XL



C O I M B R A

MCMLXXXVII-MCMLXXXVIII

O DRAMA ANTIGO HOJE AS REPRESENTAÇÕES NO BRASIL

Com uma certa regularidade, particularmente a partir da década de sessenta, tem havido, no Brasil, montagens de peças gregas do século v a.C. Além dessas montagens, quase todas de tragédias, o drama antigo tem inspirado adaptações e outras criações para o teatro.

Quanto às montagens das peças, temos as que privilegiam o texto pronunciado e aquelas em que este se expressa, em grande parte, pelo espectáculo.

No primeiro caso, como a recitação do texto guia a representação, a direcção concentra-se no actor, dando ênfase ao tom. À arte da dicção subordinam-se expressão facial, gesto e marcação. Assim foi a encenação de *Édipo Rei*, em 1967, dirigida por Flávio Rangel. Este director, por reconhecer a força excepcional do texto — mesmo tratando-se da tradução da peça — considerou que seria um erro uma encenação sofisticada. Sua montagem, então, foi simples, mas contou com grandes actores, como Paulo Autran, Teresa Rachel e Cleide Yáconis, que, segundo o director, se dedicaram, até o desespero, para encontrar o tom justo na emissão de uma fala, como, em função desta, a expressão facial e os gestos. Não quer dizer que Flávio Rangel tenha descurado da aparência do actor, sua maquilagem, penteado e indumentária, e do espaço cénico. Ao contrário, cuidou para que tudo evocasse personagens e lugares gregos, embora reconhecesse que não poderia ser rigorosamente fiel aos costumes da época e, muito menos, recuperar uma postura religiosa, ou ensaiar o coro de acordo com uma coreografia e música que nos são desconhecidas. Como a montagem não foi preparada para teatro ao ar livre, mas para representação em recinto fechado e sem a orquestra do espaço cénico grego, actores e coro ocupavam o palco, com focos de luzes pondo em relevo as personagens, sua marcação e indicando as entradas do coro. Embora não se possa, então, a rigor, falar em encenação grega, houve respeito

pelo que confere perenidade ao texto clássico. Esse respeito, sem nenhuma preocupação com interpretações conjunturais e, por isso mesmo, sem aproximações com a realidade brasileira, não impediu que a peça, tendo percorrido, de abril a setembro, várias capitais — Curitiba, Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Rio de Janeiro — alcançasse êxito excepcional. Os teatros tinham, quase sempre, que providenciar lugares extras para os espectadores. Às representações seguiram-se debates e conferências, principalmente com professores, estudantes universitários e alunos de colégios.

Em 1983, duas companhias montaram *Édipo Rei*, uma, em São Paulo e outra, no Rio de Janeiro. A montagem de São Paulo, dirigida por Márcio Aurélio, apesar de ter contado com mais recursos visuais do que a encenação de Flávio Rangel, apoiou-se, ainda, de modo preponderante, no trabalho dos actores. Não houve preocupação com fidelidade a indumentárias da época — Édipo e Jocasta, em muitas cenas, se apresentaram seminus — nem a espaços cénicos gregos. Director e actores principais se preocuparam em fazer a encenação salientar a relação homem/poder/mulher, como a versão adequada à época actual. A actriz Ítala Nandi encarnou Jocasta com a consciência de uma feminista, assumindo o suicídio como uma revolta contra os deuses masculinos. A música, segundo seu compositor, Lívio Tratemberg, brotou, ligada às falas, com a flauta para a mulher e a percussão para o homem. Tirésias foi representado como mulher, por escolha não fundamentada em pesquisa mitológica, mas para evocar o matriarcado.

No Rio de Janeiro, o director Paulo Afonso de Lima preferiu fazer uma montagem com poucos recursos visuais, fazendo-a concentrar-se exclusivamente no actor, para desenvolver melhor a ideia de um teatro íntimo, interiorizado. Para esse director, *Édipo Rei* faculta essa linha, porque, entre as múltiplas leituras que permite, é a tragédia da busca de identidade. Embora não estivesse preocupado com aproximações conjunturais, reconhece que o fenómeno religioso, a que essa busca está ligada, não deixava de estar presente no Brasil. Não quis, no entanto, fazer aproximações políticas. Isto não impediu que a actriz Isolda Cresta, que fez o papel de Tirésias, compondo, segundo ela própria, uma pessoa sem sexo, chamasse a atenção para a conotação política do adivinho: aquele que dá um aviso e não é ouvido, como muitos, que, em meio a nossas lutas, alertam e não conseguem conscientizar. Música folclórica grega compôs a trilha musical

da peça que foi encenada em teatro de câmara, um espaço exíguo, que aproxima actor e espectador.

A *Electra* de Sófocles tem merecido também algumas montagens que privilegiam o texto e, como consequência, o desempenho do actor. Assim foi com a representação do Grupo Mambembe de Afonso Grisolli, para plateias operárias, em Niterói (R.J.), em 1963, e do Grupo Decisão de São Paulo, sob a direcção de António Abujamra, em 1965. Em 1968, essa tragédia voltou aos palcos, compondo um espectáculo em branco e preto, sem música e sem jogo de luzes, encenada por jovens intérpretes do Grupo de Teatro Rotunda, de Campinas (Estado de São Paulo), dirigidos por Teresinha Aguiar, oriunda da Escola de Arte Dramática de São Paulo, com estágios no exterior.

Em 1987, director Jorge Takla, propondo-se apresentar o mito de Electra, solicitou à dramaturga Maria Adelaide Amaral a preparação de um texto. Maria Adelaide, após ter lido as dramatizações desse mito feitas por Sófocles, Eurípides, Marguerite Yourcenar e O'Neill, optou por trabalhar a versão do primeiro. Optou também por se orientar por Sartre, ao examinar a adaptação que este fez da tragédia *As Troianas* de Eurípides, isto é, respeitar a estrutura e o conteúdo das frases, reelaborando a linguagem, preservando a forma poética, sem referências excessivas. Assim, eliminou as referências míticas que faziam parte do cotidiano dos gregos, mas que considerou secundárias, já que dificultariam a passagem de sentido, hoje, para o público em geral, isto é, um público não constituído apenas de eruditos. Por essa razão também, desenvolveu algumas personagens, para que a trama fosse bem compreendida. As referências a Agamémnon, por exemplo, compuseram dois planos. Em vez de um cenário simulando o palácio, como indica o texto de Sófocles, dispuseram ao fundo telões vermelhos e, bem à frente, no palco, dois divãs cujas cabeceiras eram decoradas com entalhes de capitéis gregos. Junto aos telões, imóvel, ao longo de quase toda a encenação, permanecia Agamémnon — certamente, ele significava o poder cujo signo em Sófocles é o palácio — saindo dessa imobilidade apenas quando os actores, junto aos divãs, referiam-se a ele. Nesses momentos, então, os relatos eram acompanhados pela expressão corporal do actor que desempenhava o papel de Agamémnon. As indumentárias não seguiram o figurino grego. Os actores vestiam roupas modernas, de cor preta, excepto Orestes, Agamémnon e Pílates que trajavam vestes brancas. Um grupo de

quatro moças compunha o coro que apenas recitava. Houve dança do coro, no início da peça, ao som de música erudita. Focos de luzes diferentes delimitavam o lugar da acção, em cada momento: só junto aos divãs; concomitantemente junto aos divãs e a Agamémnon; junto ao coro. Sem fugir da estrutura da tragédia de Sófocles, respeitando mesmo a solenidade da linguagem clássica, a *Electra* de Jorge Takla e de Maria Adelaide Amaral, apesar da cena despojada e de ainda se concentrar no actor, apela um pouco mais para o visual. Sem ser vanguardista, quanto ao espectáculo, trata-se de uma montagem em que privilegiar a recitação do texto não dispensa que este se expresse também com a ajuda da expressão corporal, mesmo nas passagens de narrativas.

Na experiência teatral vanguardista, o espectáculo sobrepuja o texto pronunciado. Assim, muitas realidades que só acedem à representação por intermédio da palavra, como os factos que ocorreram em outros momentos e espaços ou que, concomitantemente, ocorrem em outros espaços, que seriam apenas contados em cena, passam também a ser representados.

A este tipo de teatro pertence a montagem, em preparação, da tragédia *As Bacantes*, pelo director José Celso Martinez Correa, em São Paulo. Embora respeite a estrutura da peça, com todo seu enredo, ele não hesita em transformar uma referência mitológica numa acção ou a dimensão verbal do teatro em dimensão visual. Logo no início, por exemplo, quando o coro, no párodo, deveria contar o nascimento de Dioniso, começa uma encenação que evoca o mito desde a união de Zeus e Sêmele, dividida em temas: 1.º «namoro, céu e terra»: o encontro de Zeus e Sêmele; 2.º «no início era o ciúme»: Hera agindo contra Sêmele; 3.º «gravidez»: a relação de Zeus e Sêmele em que esta concebe; 4.º «1.º nascimento: no fogo»: Zeus se manifesta a Sêmele como deus; 5.º «2.º nascimento»: Dioniso nasce da coxa de Zeus. Depois dessas cenas, o coro retoma o canto e a dança, de novo voltando ao texto.

Para essa montagem, o teatro está sendo construído, segundo orientação do director, de modo a permitir a instalação de cenários que signifiquem o palácio de Penteu, o túmulo de Sêmele, com fogo ao lado, fontes, o Citerão, além de espaços para circulação de alegorias, como o carro naval que encabeça a procissão do coro, entre arquibancadas, para o espectador.

Há, nessa montagem, uma aproximação com a cultura popular brasileira, principalmente com a manifestação do sagrado em ritos

de cantos e danças que se desenvolvem no Brasil como herança de cultos africanos. O coro, ao qual estão reservados longos espaços entre os episódios, será composto, de preferência, por homens e mulheres de condição humilde e não brancos. A tradução mantém o conteúdo das frases, mas em linguagem bem popular.

A indumentária não se subordinará aos figurinos da Grécia clássica, mas aos caracteres e papéis atribuídos às personagens. Assim Penteu entra em cena de terno e gravata, como convém a um bem-apegoado jovem no poder. Só se despirá desses trajes, para se disfarçar de mulher, quando Dioniso o induz a ir espionar as bacantes. Dioniso chega, na primeira cena, como marinheiro, para evocar sua origem; quando é aprisionado, entra de tanga, amarrado a um tronco que lembra o martírio de São Sebastião, santo da devoção popular; quando leva Penteu travestido, usa máscara de touro.

A música, presente ao longo de todo o drama, é a popular brasileira, sendo que entre os inúmeros instrumentos para tocá-la, não faltam os mais comuns das nossas rodas de samba: pandeiros, tambores, cuícas. O Evoé báquico se transmuda no grito de carnaval.

José Celso transforma, com essa montagem, o mito da instituição do culto de Dioniso na Grécia, no mito da afirmação do teatro-espectáculo.

Além dessas encenações e adaptações, o drama antigo tem inspirado, no Brasil, peças para a televisão e para teatro.

Em 1975, tivemos uma das mais expressivas criações inspirada na tragédia *Medéia* de Eurípedes: a *Gota d'Água* do dramaturgo e director de teatro Paulo Pontes e de Francisco Buarque de Holanda, famoso compositor de música popular brasileira, tratado mais comumente pelo cognome de Chico Buarque.

Paulo Pontes e Chico Buarque, na apresentação que prefacia a edição da peça *Gota d'Água* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975), afirmam que a adaptação de *Medéia* para a televisão feita por Oduvaldo Vianna Filho lhes «fornece a indicação de que na densa trama de Eurípedes estavam contidos os elementos da tragédia» que queriam revelar.

De facto, facilmente, pode-se fazer um paralelo entre vários elementos da fabulação de uma e de outra peça.

Em ambas, há uma situação de abandono que gera ciúme e desejo de vingança da mulher traída pelo homem amado. Após ter usufruído de anos de dedicação da mulher que se apaixonara por ele, Jasão abandona-a por um casamento vantajoso. Com a mesma

violência com que amara e rompera, por amor, laços de família, Medéia (em *Medéia*) ou Joana (em *Gota d'Água*) passa a odiar. As energias que empregara em benefício de Jasão, ela trama desencadear todas contra ele, sua noiva e seu futuro sogro.

Em relação às demais personagens, verifica-se que, tanto em *Medéia* como em *Gota d'Água*, Jasão é o homem amado e traidor, Creonte, o futuro sogro, Egeu aquele que oferece hospitalidade à mulher abandonada. Os nomes os identificam. O que torna essa identificação significativa é que, embora sejam outras as circunstâncias, os sentimentos dessas personagens por Medéia ou Joana são da mesma natureza, gerando comportamentos análogos, apesar de vestirem costumes de épocas diferentes.

Medéia e Joana têm, em comum, a capacidade de dominar e, assim, de impor condições até para seus inimigos. Creonte e Jasão são dominados: o primeiro, ao conceder um dia de prazo para partir; o segundo, por crer, nesse dia, que a mulher que, há pouco, vociferava contra seu casamento, agora, serena, lhe dá razão, e, por aquiescer, quando ela lhe pede que deixe os filhos levarem um presente para a noiva.

Um só dia de prazo para partir é a condição que impõe Medéia, que impõe Joana. De um só dia precisa Medéia, precisa Joana para agir contra seus inimigos.

Embora Medéia e Joana tenham, em comum, a situação de abandono, o ciúme, o desejo de vingança e até o tipo de argumentação nos debates e a estratégia daquele «um só dia», elas se distanciam, fundamentalmente, pela força que as move.

Em *Gota d'Água*, a colectividade vive um problema no conjunto habitacional Vila do Meio-Dia: o financiamento das moradias é corrigido além das possibilidades económicas dos compradores. Isto gera um conflito entre os mutuários e o dono do conjunto, Creonte. Joana é um deles, mas vive, além desse conflito, a dor de ter sido abandonada por Jasão que vai se casar com Alma, filha de Creonte. Egeu, líder dos mutuários, é também o compadre de Joana, a quem aconselha, ampara e oferece acolhida.

O problema dos mutuários e a dor de Joana, desde o início da peça, são concomitantes. Os mutuários se opõem a Creonte enquanto poder económico que os oprime. Na oposição que Joana lhe faz, pesa sobretudo sua dor, porque o poder económico a oprime também por ter seduzido Jasão, levando-o para outro mulher. Colectividade e Joana estão em busca do reconhecimento de seus direitos.

O facto de Joana se manifestar, ao longo de quase toda a acção, mais oprimida pela dor de perder Jasão do que pela opressão comum a todos, não significa que não tenha consciência de seus direitos como mutuária. Aliás, é por ela que se manifesta a consciência de que os mutuários já são proprietários, pelo que diz a Jasão, que, por ordem de Creonte, tenta despejá-la:

«O preço que constava na escritura eu já paguei»
(p. 121 — 2.º acto).

E acrescenta que, constatara que

«Tinha pago o preço antigo e já devia duas vezes mais»
(p. 122 — 2.º acto).

Para concluir, consciente de que a colectividade também decidira, por orientação de Egeu, não pagar mais nenhuma prestação:

«Não pago. Não tem castigo
E todo mundo aí já deu pra trás.
Se vem falar de despejo comigo,
despeja todo mundo (p. 122 — 2.º acto)

.....
Esta casa eu paguei, 'seu' Jasão» (p. 122 — 2.º acto).

Após essa decisão de despejo, a colectividade se dispõe, sempre sob a liderança de Egeu, a discutir com Creonte tanto o sistema das prestações como a permanência de Joana.

Creonte, poder económico, que encontra em Jasão um adjuvante político, sabe, por orientação deste, contentar os mutuários com algumas medidas que aliviam a situação temporariamente. Não adianta Egeu perceber que não basta apenas reformar o conjunto e perdoar as prestações atrasadas, argumentando:

«... Tem que discutir e estudar direito o próprio sistema de pagamento, essas correcções.» (p. 137).

Creonte convencera a todos. Egeu ainda tenta sozinho evitar o despejo de Joana. Creonte manda esquecer e encerra o assunto convidando a todos para o casamento de Jasão e Alma. Joana fica só. Mesmo o coro de mulheres, que até então estivera com ela, deixa-a, aceitando ser contratado para preparar os doces e salgados do casamento. Egeu também fica só, já que, abandonando sua liderança, a colectividade, iludida, instaura o inimigo como seu chefe. Jasão, como adjuvante político de Creonte, revelou sua competência para sentar-se na cadeira do sogro. O poder sanciona positivamente aquele que, embora saia do povo, o ajuda a se consolidar, promovendo uma falsa conciliação com a colectividade.

Joana não tem, para enfrentar esse poder, a força do sagrado que habita Medéia, mas, apenas, a força de seu ciúme, de seu ódio, da consciência de seus direitos legítimos embora não legais. Não a socorrem os poderes sobrenaturais que todos temiam e em que ela própria confiava. Enquanto Medéia está investida da magia de neta do Sol e é realmente *deiné*, capaz de desencadear as forças que punem quem transgride o que foi legitimado no espaço sagrado, Joana conta somente com a magia do povo, como se depreende de seu último *agón* com Jasão. Quando este lhe diz que a abandona porque ela «Tem uma ânsia, um apetite» que o «esgota» (p. 125/6 — 2.º acto) Joana lhe replica:

«Só que essa ansiedade que você diz não é coisa minha, não, é do infeliz do teu povo...»

(p. 126/7 — 2.º acto).

Povo que tenta vingar-se de quem, como Jasão, não lhe é fiel, com a ameaça de negar-lhe a força criadora de sua magia.

«Mas Jasão — ameaça Joana — / já lhe digo o que vai acontecer: / tem u'a coisa que você vai perder, / é a ligação que você tem com sua/ gente, o cheiro dela, o cheiro da rua, / você pode dar banquetes, Jasão, / mas samba é que você não faz mais não.»

Povo que só espera uma conciliação verdadeira numa esfera que transcende, como lhe faz crer a magia de seus cultos e rituais, o espaço dos Creontes e Jasões e de uma colectividade inconsciente em sua contínua tragédia social.

Com os «elementos da trama» de uma tragédia grega que expressa o conflito de uma personagem mítica, Paulo Pontes e Chico Buarque compuseram uma tragédia brasileira, colocando em cena o conflito de um povo.

Companhias de profissionais e grupos de amadores, que encenam ou apenas fazem leitura dramática, voltam-se constantemente para o v século a.C., na Grécia, em busca de uma peça para representar, adaptar ou recriar. Graças a esse interesse de dramaturgos, actores e directores, o drama antigo grego continua vivo, no Brasil, neste final do século xx.

DAISI MALHADAS

*Universidade Estadual Paulista
Araraquara*