

# Autorreflexividade nas dramaturgias contemporâneas: os desvios de João Falcão

185



**João Sanches<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude profundamente útil como essa. (BRECHT, 2005, p.110)

Na tese *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015* (SANCHES, 2016), a noção de desvio é proposta como um desdobramento do conceito brechtiano de distanciamento. Essa ligação é defendida pelo dramaturgo e teórico francês Jean-Pierre Sarrazac (2012), de quem tomamos o termo: “Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com

---

<sup>1</sup> Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (PPGAC – UFBA). Dramaturgo, encenador e iluminador.

o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se à distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la” (SARRAZAC, 2012, p. 65). A diferença entre distanciamento e desvio estaria no fato de que a noção de desvio, tal como abordada neste estudo, trata de construções dramáticas nas quais a autorreflexividade se apresenta não apenas por meio de emersões épicas, mas também de emersões líricas. A subjetividade e o lirismo, tantas vezes rotulados como “subjetivismo”, têm suas emersões no drama e determinam as formas de muitas obras emblemáticas das dramaturgias encenadas no ocidente. O trabalho teórico de Jean-Pierre Sarrazac (2012) e de seu grupo de pesquisa sobre o drama propõe noções que reconhecem esses desvios e suas genealogias, associando-os à questão ampliada do realismo na obra de arte – realismo entendido como modo de formar, como materialização em produto artístico de uma relação com o mundo concreto, “real”:

Italo Calvino enaltece, ao falar de realismo, a visão indireta, à qual associa a figura mitológica de Perseu: o mundo é igual à Medusa, se o escritor quiser explicá-lo escapando à paralisação, deve evitar olhar o monstro de frente. No teatro, como na literatura romanesca, o desvio constitui a estratégia do escritor realista moderno. Esclareçamos, todavia, que não se trata aqui de um realismo fundado na imitação do vivo, esse realismo estritamente figurativo. (SARRAZAC, 2012, p. 63)

A partir de conceitos tradicionais e também de noções operativas de autoria do próprio grupo, Sarrazac e seus colaboradores comentam no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012) uma série de autores e obras cujas invenções podem constituir uma espécie de tipologia de desvios. Como toda obra concreta é potencialmente desviante em relação a um modelo abstrato, é possível utilizar diferentes modelos tradicionais (ou mesmo contemporâneos) como referências e, assim, identificar desvios em qualquer peça. Essas contraposições entre modelos e obras contribuem para tornar o emergente ainda mais evidente, colaboram para o mapeamento da dramaturgia contemporânea, para a identificação de estratégias recorrentes de desvio e, conseqüentemente, para a reflexão sobre o que esses desvios estariam indicando.

## Os desvios de João Falcão

Um homem em cima de um palco.

Pensando.

Uma luz mais assim,

E um silêncio.

*Pausa.*

Será que a Berenice vai gostar desse começo?

É claro que ela vai ver a peça.

Também se não for, azar o dela.

Um homem em cima de um palco pensando.

Pensando alto, é claro, senão como é que o público vai saber o que é que ele está pensando?

Um homem em cima de um palco, pensando alto.

*Pausa.*

Ô Berenice, você foi meio burra!

Burra não, como é que você ia saber, não é?

Você foi mais é sem sorte.

Viveu comigo tanto tempo, e nada que eu pensava dava certo.

Ou eu pensava e não escrevia,

ou escrevia e não terminava,

ou terminava e ninguém lia, e nunca dava em nada.

Foi só você me deixar, pronto. Eu vou fazer sucesso.

Será que era você, Berenice? Desculpa, mas até parece.

Esquece a Berenice, e pensa na peça!

Um Homem, em cima de um palco, pensando.

*Pausa.*

Você precisava ver, Berenice.

O jeito que eu cheguei pro cara lá na festa. E a minha cara de gente: Desculpa, você não me conhece, mas por acaso eu escutei sua conversa, enfim, eu tenho a sua peça. A peça que você procura. Um Homem em cima de um palco, pensando. Está pronta. Eu tenho essa peça.

Você acredita que eu tive coragem, Berenice?

Você acredita que eu disse isso?

Nem eu acredito que eu disse.

Mas eu disse: Escrevi essa peça, faz tempo. Nunca mostrei a ninguém. Nunca achei que fosse o momento. Mas agora eu não tenho dúvidas. Você é o ator perfeito pra representar minha peça.

Assim, sem culpa.

Nem parecia eu.

Mas era.

Eu mesmo.

E nem doeu, acredita? Foi normal. Parecia que eu tinha nascido pra isso. Pra estar naquela festa naquele momento, falar aquilo ali daquele jeito e deixar o cara louco de vontade de ler minha peça. Queria que eu viesse aqui em casa, na mesma hora, pegar o texto pra ele.

Eu falei agora?

Ele falou por que não?

Eu falei por que não amanhã?

Ele falou amanhã de manhã?

Eu falei por que não?

Foi lindo!

Lindo não. Profissional.  
 Ele é um ator e precisa de uma peça.  
 Eu sou autor, tenho a peça que ele precisa e eu preciso de um ator como ele.  
 Ele é importante? Eu também vou ficar. Quando estrear minha peça.  
 E depois aquilo era uma festa, Berenice, eu não ia sair correndo pra casa, só porque alguém se interessou por minha peça.  
 Não, eu nunca te mostrei essa peça, Berenice.  
 Não. Essa peça não.  
 Não, eu nunca te falei dessa peça.  
 Não, eu não tenho essa peça, Berenice, mas eu vou ter.  
*Pausona.*  
 Um homem em cima de um palco pensando.  
*Pausa.*  
 Eu vou escrever essa peça  
 (FALCÃO, 1998, p. 1-2)

A premiada peça *Uma noite na Lua*, do dramaturgo pernambucano João Falcão, estreou em 1998 no Rio de Janeiro, dirigida pelo autor e interpretada por Marco Nanini. A montagem ganhou o Prêmio Shell de melhor texto e o Prêmio Sharp de melhor espetáculo daquela temporada. Em 2012, o texto ganhou nova montagem de Falcão, agora, interpretada pelo ator Gregório Duviver, reconhecido por ser integrante do coletivo de humor *Porta dos Fundos*, entre outros trabalhos. Como é possível perceber logo no trecho inicial, trata-se de um dramaturgo tentando escrever/inventar uma peça. A ação da personagem é criar um texto dramático em apenas uma noite: o tempo parece seu oponente, em princípio. Mas não apenas o tempo. Entre outros aspectos, destaquemos aqui o fato de que a personagem “dramaturgo” não concentra seus esforços em torno da criação de uma fábula no sentido tradicional, ou, pelo menos, não consegue fazê-lo. Em sua aflição criativa, a personagem imagina a situação “um homem em cima de um palco pensando” (que corresponde a sua) – sem um conflito, antagonista, ou objetivos específicos. A ação “pensar” é tudo que faz esse “homem” em cima de um palco, imaginado por esse autor. Ao longo da peça, a personagem-dramaturgo tenta lançar mão de qualquer estratégia que “funcione”, mas suas tentativas de construir o texto são constantemente interrompidas e pressionadas por seus pensamentos (vozes), que evocam diferentes dimensões de sua vida cotidiana, profissional e afetiva. Dividido entre vários “eus”, que dialogam, cada um, com diferentes enunciadores, problemas, desejos e

projeções de futuro, a peça apresenta a personagem “dramaturgo” num processo de impressionante polifonia, a qual, no decorrer do texto, vai explicitando a (con) fusão entre a ação (o processo) de criar/pensar do autor e o que seria o produto de sua criação.

Em outras palavras, mais do que um metadrama (uma peça dentro de/sobre outra peça), desvio de carácter explicitamente épico, *Uma noite na Lua* mostra o enquadramento íntimo de um autor, nos apresenta aquilo que se passa em sua cabeça no momento da criação. Com esta estratégia, a estrutura dramática do texto, ironicamente, transforma os pensamentos do autor sobre a peça que deveria criar na intriga da respectiva peça. Se o carácter metadramático desse desvio supõe uma emersão épica, sobretudo na função de comentário autorreflexivo, o enquadramento íntimo da personagem de *Uma noite na Lua*, que corresponderia ao da câmara subjetiva no cinema, ou ao do monólogo interior no romance, diferentemente, consistiria numa estratégia desviante de cunho lírico – que tornaria instável, subjetiva, qualquer referencialidade do texto. Às possibilidades desta estratégia, o teórico Joseph Danan (2012), um dos colaboradores do *Léxico*, associa a noção de monodrama e destaca sua recorrência na produção moderna e contemporânea:

A posteridade desse teatro na primeira pessoa (relacionada ou não à do autor) é considerável no século XX, e várias são as peças que podem ser vistas sob o ângulo do monodrama: do teatro expressionista a *O casamento* de Gombrowicz, de *A morte do caixeiro-viajante* de Arthur Miller a *A procura de emprego: peça em 30 trechos* de Michel Vinaver. [...] O monodrama desdobra-se também do lado da encenação/direção. Craig dizia a Stanislavski em 1912 que concebia Hamlet como um “monodrama”. Stanislavski teria dito então: “Tentemos por todos os meios fazer o público compreender que ele vê a peça com os olhos de Hamlet [...] Penso que podemos fazer isso nos quadros em que Hamlet está em cena”. Ao que Craig respondeu sugerindo que Hamlet estivesse sempre em cena [...] Assim ampliada e entendida, a noção de monodrama aparece como essencial na evolução do teatro no século XX. Ela contribui para emancipar na escrita e na encenação, o ponto de vista de toda fidelidade à objetividade ou ao realismo (DANAN, 2012, p.114-115).

A citação acima destaca uma característica muito presente em grande parte das obras dramáticas de João Falcão (e de outros dramaturgos contemporâneos): a construção de estratégias de relativização, eminentemente líricas, que contribuiriam para emancipar o ponto de vista da fidelidade ao realismo figurativo e à objetividade. Aos recursos metalinguísticos, procedimentos/desvios épicos, somam-se recursos como o monodrama, muitas vezes, em versão de jogo de sonho, procedimento de inclinação lírica que desestabiliza a referencialidade de tempo, espaço e ação, e torna subjetivos, simbólicos (ou alegóricos) os acontecimentos e discursos apresentados na obra. Para este estudo, o jogo de sonho é um tipo de procedimento monodramático ainda mais radical, pois apresenta tudo que surge em cena, tudo que é evidente numa peça, como imagens de um sonho, como uma projeção de uma mente sonhadora (do autor inclusive), ou como projeção de uma personagem específica (ou de várias) da fábula em questão.

A noção dramaturgica de jogo de sonho, que também é objeto de verbete no *Léxico*, tem, na obra do dramaturgo sueco August Strindberg, particularmente em sua peça *O sonho* (s.d.), de 1901, a principal referência moderna. Autor de dramas naturalistas e históricos, Strindberg também desenvolveu um tipo de dramaturgia por vezes denominada Teatro Íntimo – nome do teatro (edifício teatral) que funcionou na Suécia entre 1907 e 1910 sob sua direção. Muitas de suas peças ficaram conhecidas como “peças oníricas”. Peças oníricas, jogo de sonho e monodrama são noções que se referem a estruturas dramáticas constituídas por sucessões de cenas sem, necessariamente, uma ação dramática unitária e coerente, e que mostrariam o enquadramento íntimo de uma personagem, ou do autor da obra.

A “dramaturgia do Eu”, de August Strindberg, é considerada como antecipadora do expressionismo e do surrealismo, cujos ecos, atualmente, ressoam na noção de monodrama. Em todas suas variações, o jogo de sonho entre elas, o monodrama é uma estratégia muito comum na dramaturgia contemporânea e, especialmente, na dramaturgia de João Falcão.

Outro grande sucesso do autor pernambucano, *A Dona da História*, de 1999, apresenta um diálogo entre Mais Nova e Mais Velha

– duas versões de uma mesma personagem em tempos diferentes. A discussão das duas procura estabelecer quem é “a dona da história”. À versão de qual das duas corresponderiam os fatos lembrados, ou imaginados em cena? Por meio da clivagem de uma suposta personagem central e do diálogo e disputa entre essas duas versões de uma mesma “pessoa”, o jogo dramático estabelece o caráter de monodrama da peça, apresentando uma reflexão subjetiva que contrapõe retrospectiva e projeção de futuro, num embate lírico com a consciência do tempo.

MAIS VELHA - Um dia eu tinha vinte anos quando alguém me perguntou “O que é que você quer ser no futuro?” E eu respondi:

AS DUAS - “Eu? Eu quero ter uma história de amor pra contar.”

MAIS NOVA - O problema é se nunca ninguém perguntar o que eu quero ser no futuro.

MAIS VELHA - A minha história não ia começar nunca.

MAIS NOVA - Eu não vou ficar a minha vida inteira esperando que apareça alguém no meu caminho e me pergunte o que eu quero ser no futuro.

MAIS VELHA - Eu não podia colocar todo o meu futuro nas mãos de uma pessoa que teria uma pequena participação no início da minha história só pra me fazer uma pergunta.

MAIS NOVA - Não.

MAIS VELHA - Isso não.

MAIS NOVA - E se essa pessoa, cuja única função na história é me fazer essa pergunta, for uma irresponsável e esquecer de aparecer no meu caminho?

MAIS VELHA - Ou pior: essa pessoa aparecia no meu caminho, cruzava comigo, sabia que tinha que me fazer uma pergunta, mas por alguma razão estava tão atabalhoada naquele momento que a única coisa que lhe vinha à cabeça era me perguntar “que horas são?”

MAIS NOVA - Vai ser uma “beleza” daqui a uns trinta anos eu começar a minha história assim:

AS DUAS - Um dia, eu tinha vinte anos, quando alguém me perguntou:

AS DUAS - “Que horas são?”

AS DUAS - E eu respondi “desculpe, eu estou sem horas.”

MAIS VELHA - Não.

MAIS NOVA - Nem pensar.

MAIS VELHA - O início da minha história tinha que partir de alguma coisa que acontecesse dentro de mim. O início da minha história tem que partir de mim.

MAIS NOVA - De mim.

MAIS VELHA - Pois é. De mim.

MAIS NOVA - De mim.

MAIS VELHA - Então. De mim.

MAIS NOVA - De mim.

MAIS VELHA - O início da minha história tinha que

partir de mim.

MAIS NOVA - De mim.

MAIS VELHA - E eu repeti aquilo tantas vezes pra mim mesma, que naquele momento eu me senti o centro da história. E a minha história era o centro de tudo. E eu pensava:

AS DUAS - Tudo. Tudo que existe no mundo existe pra minha história acontecer. As ruas, os lugares por onde eu passo, são apenas cenários da minha história. E os lugares por onde eu ainda não passei não existem ainda, ou então existem, mas nada nesses lugares se movimenta, e em cada um desses lugares tudo está parado no tempo, em determinado momento do futuro à espera de que minha história chegue até eles. E os lugares aonde eu nunca irei nunca existirão. E as pessoas que nunca passarem por minha vida nunca nascerão.

Porque todas as pessoas do mundo existem apenas pra falar comigo, cruzar por mim, tocar a minha história pra frente. Todas as pessoas do mundo são apenas participações na minha história. Com intervenções maiores ou menores mas apenas participações.

É sempre assim que acontece em todas as histórias. Nos filmes é sempre assim que acontece. E todos os filmes que já vi na minha vida só foram feitos para que eu pudesse vê-los um dia. E os que eu ainda não vi, mesmo os mais antigos, ainda não foram feitos. E nunca serão feitos os filmes que eu nunca verei.

E toda a História do mundo, a idade média, a antiguidade, a pré-história é tudo uma invenção criada só pra me fazer acreditar que existia alguma coisa antes de mim. E o mundo começou no dia em que eu nasci. Eu sou o mundo e o mundo inteiro é o resto. E o resto do mundo gira, mas é só pro sol aparecer e iluminar o meu dia.

(FALCÃO, 1999, p. 3-4)

Apesar do recurso ao monodrama, da utilização de canções e falas de tom lírico, assim como de jogos de palavras e de sentido, com explícita musicalidade, nas peças de Falcão, o grau de desreferencialização e subjetividade não atinge o de algumas peças surrealistas, simbolistas, ou expressionistas das mais radicais. A dramaturgia de Falcão tem uma linguagem simples e poética, que propõe um diálogo direto (e lírico) com a recepção. Já a dramaturgia de Strindberg, em sua vertente onírica, por exemplo, tem textos mais densos e subjetivos, também líricos, mas ainda mais desreferencializados do que os de João Falcão.

A peça de Strindberg mencionada, *O sonho*, por exemplo, apresenta a personagem Inês, filha do Deus Indra, em visita à Terra para aprender com a observação das misérias humanas. A peça é um drama de estações: a fábula apresenta a personagem Inês observando e vivenciando uma sequência de situações, numa articulação episódica,



sem um encadeamento objetivo, sem a causalidade tradicional entre as cenas. Ao refletir sobre o fenômeno que definiu como “crise do drama”, o teórico húngaro Peter Szondi (2011) destacou o caráter episódico de *O sonho*, de Stridberg, como um dos fatores épicos da peça, passível de comparação com a estrutura das peças medievais (o autor usa o termo francês *revue*, “revista”, para se referir a essas obras): “Corresponde à estrutura de *revue* o gesto que da obra é característico: o de mostrar” (SZONDI, 2011, p. 57).

Mas “o que é mostrado” é instável, incoerente, subjetivo, simbólico, e assim também é a forma de mostrar da peça *O sonho*. A estrutura e atmosfera oníricas são perceptíveis na alteração contínua do espaço e do tempo, na sucessão de situações fantásticas, na caracterização das personagens, apresentadas como tipos abstratos, possíveis símbolos de essências coletivas, assim como no tom, algo declamatório, do discurso das personagens, que também apresenta alto grau de simbolismo e desreferencialização.

O POETA

Para onde é que me trouxeste?

INÊS

Para longe dos ruídos... para longe dos gemidos dos filhos dos homens, no ponto extremo do Oceano, para esta gruta a que chamamos a orelha de Indra, porque é aqui, dizem, que o rei do céu escuta as queixas dos mortais.

O POETA

Aqui?... É verdade?

INÊS

Não vês que esta gruta tem a forma de uma concha? Estás mesmo a ver? Não sabes que tua orelha também tem a forma de uma concha? Sabes, com certeza, mas nunca pensaste nisso.

*(Apanha uma concha da areia)*

Quando eras criança não levaste uma concha ao ouvido, nunca escutaste o ruído do sangue no teu coração, a ruptura das mil pequenas fibras gastas dos tecidos do teu corpo?... Tudo isso podes ouvir nesta pequena concha! Imagina então o que pode ouvir nesta gruta!...

O POETA

*(Escuta)*

Só ouço o ruído do vento.

INÊS

É necessário, portanto, que eu to traduza. Escuta as lamentações do vento.

*(Recita, acompanhada em surdina por uma música)*

Nascemos debaixo das nuvens do céu

E os raios de Indra expulsaram-nos

Para a terra poeirenta...

E o restolho dos campos feriu-nos os pés  
E a poeira das estradas  
E o fumo das cidades.  
Tivemos de suportar  
Cheiros pestilentos,  
O bafio das cozinhas, os eflúvios do vinho...  
Corremos sobre as águas do imenso oceano  
Para agitar as asas,  
Encher de ar os pulmões  
E lavar os pés.  
Indra, senhor do céu,  
Escuta-nos!  
Escuta nossos suspiros!  
Não, a vida não é pura  
Se não for boa.  
Os homens não são maus  
Mas também não são bons.  
Vivem como podem,  
Dia após dia.  
Os filhos do pó caminham sobre o pó  
Pois dele nasceram  
E a ele volverão.  
Para pisar o chão dispõem apenas dos pés  
Mas não lhes foram dadas asas para voar.  
E se estão cobertos de pó  
De quem é a culpa?  
Será mesmo deles, ou tua?  
(STRINDBERG, s.d., p160-162)

Diferentemente, *Uma noite na Lua* e *A Dona da História* de João Falcão são exemplos que apresentam diálogos líricos, mas com uma linguagem mais cotidiana, mais lúdica, mais leve – com uma presença determinante de humor. Há nessas obras uma subjetividade mais próxima da dramaturgia pirandelliana, que procuraria desestabilizar o ponto de vista da recepção, instigando os leitores/espectadores a vislumbrarem outras possibilidades de sentido. Nesse ponto, a autorreflexividade das estratégias monodramáticas (desvios líricos) das peças de Falcão se confunde/articula com a das estratégias metadramáticas (desvios épicos), o que estimula a comparação com o dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936). As peças metadramáticas de Pirandello (assim como as de João Falcão) abordam o caráter aproximativo e instável de nossas compreensões e relações através de fábulas ambíguas e bem-humoradas, mas com um nível de referencialidade suficiente para que a recepção acompanhe “uma história”. Ou seja, é possível, ainda que a posteriori, inferir um enredo desses textos metadramáticos (e simultaneamente monodramáticos no caso de Falcão), ou mesmo identificar uma situação dramática mais definida.

O PAI (*vindo à frente, seguido pelos outros, até uma das duas escadinhas*) – Estamos aqui à procura de um autor.  
 O DIRETOR (*entre aturdido e irado*) – De um autor? Que autor?  
 O PAI – De qualquer um, senhor.  
 O DIRETOR – Mas aqui não há nenhum autor, pois não estamos ensaiando nenhuma peça nova.  
 A ENTEADA (*com alegre vivacidade, subindo a escadinha correndo*) – Tanto melhor, tanto melhor então, senhor! Poderemos ser nós a sua nova peça.  
 [...]
   
 O DIRETOR – Façam-me o favor de ir embora, que não temos tempo a perder com gente louca!  
 O PAI (*ferido e melifluo*) – Oh, senhor, o senhor bem sabe que a vida está repleta de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem sequer precisam ser verossímeis, porque são verdadeiros.  
 O DIRETOR – Mas que diabo está dizendo?  
 O PAI – Digo que realmente, que é possível julgar-se realmente uma loucura, sim, senhor, esforçar-se por fazer o contrário; isto é, criar loucuras verossímeis, para que pareçam verdadeiras. Mas me permita fazê-lo observar que, se loucura for, ainda assim, é a única razão do ofício dos senhores (PIRANDELLO, 2009, p. 189-190)

*Seis personagens a procura de um autor* (PIRANDELLO, 2009), peça escrita em 1921 por Pirandello – antes de Brecht e das formulações sobre teatro e dramaturgias épicas – apresentou essa estratégia que permite comentar, discutir, relativizar uma ação dramática, distanciá-la: o metadrama. O procedimento não foi criado por Pirandello: “Podemos dizer que Pirandello foi o epistemólogo do metateatro, e não seu ontólogo” (ABEL, 1968, p. 148). Mas é possível reconhecer que o dramaturgo deu evidência a esse tipo de estratégia e o radicalizou em suas obras, especialmente as que colocam o teatro como assunto explícito (*Seis Personagens..., Cada um a seu modo e Esta noite se improvisa*). Pirandello deu uma dimensão filosófica ao jogo metadramático, autorreflexivo, de agir e narrar, fazer e discutir. A premissa mais evidente, entre outras que podem ser inferidas de suas obras metadramáticas, seria algo como: “o mundo é um teatro, portanto, discutir o teatro é discutir o mundo”.

No segundo capítulo do livro *Metateatro: uma visão nova da forma dramática* (ABEL, 1968), o crítico norte americano Lionel Abel faz uma espécie de genealogia do “gênero metateatro”, da qual

podemos tirar algumas observações muito úteis para a teorização sobre o metadrama e sua relação com o que denominamos de monodrama. Antes, destaquemos como termo metateatro (em alguns momentos do livro, Abel usa também o termo metapeça) confunde as ideias de texto e espetáculo, drama e teatro. O termo metadrama se refere ao texto dramático e é esse o principal objeto de reflexão de Abel, embora o faça levando em consideração a materialidade cênica. Já o termo metateatro, adotado em 1968 (data da publicação em português) por Abel, parece indicar uma concepção de teatro de tendência textocentrista. Independente dessa eventual concepção do autor, que confundiria os dois objetos, drama e teatro, observemos que o crítico identifica na obra de Shakespeare, em Hamlet especificamente, uma origem possível da personagem autorreflexiva na dramaturgia e o início do que ele denomina de “metateatro”. Para Abel (1968), Shakespeare não teria conseguido escrever uma tragédia com o enredo de Hamlet e, brilhantemente, teria transformado a incapacidade de ação trágica do herói em uma nova forma dramática. Herói autorreflexivo, Hamlet é definido por Abel como uma “personagem-dramaturgo”:

Hamlet não é um adolescente; é a primeira figura de um palco com uma aguda consciência do que significa ser posto num palco. Como ser dramatizado quando se tem a imaginação suficiente para ser um dramaturgo? [...] Por certo, Hamlet é um dos primeiros personagens a se libertarem dos arranjos de seu autor. Cerca de trezentos anos mais tarde, seis personagens visitariam um autor, que não os havia inventado e, segundo o próprio testemunho deste, pediram-lhe para ser seu autor (ABEL, 1968, p. 84-85)

Embora Abel também considere a obra de Pirandello como marco na dramaturgia metadramática, o crítico destaca como, nos dramas de Shakespeare e também do dramaturgo espanhol Calderón de La Barca (1600-1681), já se pode identificar a percepção do mundo como teatro (em última análise, o mundo como construção, devir), através de intrigas ambíguas, personagens autorreferentes, identidades instáveis, que substituem a representação do mundo inexorável da tragédia pelo mundo autorreflexivo do metadrama. Esta é a tese de Abel: o metateatro consistiria numa nova forma dramática, cujos desdobramentos contemporâneos corresponderiam em importância ao

que a tragédia representou anteriormente.

A tragédia florifica a estrutura do mundo, que supostamente reflete em sua própria forma. O metateatro glorifica a falta de vontade da imaginação para considerar qualquer imagem do mundo como final.

A tragédia torna a existência humana mais vívida por deixar transparecer sua vulnerabilidade face o destino. O metateatro torna a existência humana mais semelhante ao sonho por nos mostrar que o destino pode ser superado.  
[...]

A tragédia não pode operar sem o pressuposto de uma ordem que seja um valor último. Para o metateatro, a ordem é alguma coisa que está sempre a ser improvisada pelos homens. (ABEL, 1968, p. 149-150)

197

Num mundo cada vez mais autoconsciente e complexificado, o metadrama consistiria numa abordagem possível da “realidade” – estratégia que exhibe autorreflexividade e relativiza o sentido. Abel também relaciona o metadrama à comédia, embora reconhecendo que muitos metadramas “[...] são capazes de fazer o que a comédia nunca poderá fazer, isto é, a de conduzir a um grave silêncio – uma tristeza especulativa – em seu final” (ABEL, 1968, p. 86-87). Há controvérsias sobre a suposta incapacidade da comédia de produzir “uma tristeza especulativa”, mas concentremo-nos no fato de que emergência do cômico, ou do humor, nas formas comentadas por Abel, é significativa e evidente ainda hoje. Em síntese, o crítico compreende como metateatro a autorreflexividade do drama, não apenas o artifício de uma peça dentro de outra peça:

Além do mais, desejo designar toda uma gama de peças, algumas das quais não usam uma peça-dentro-de-outra-peça nem sequer como recurso técnico. No entanto, as peças às quais me refiro têm em verdade uma característica comum: tôdas elas são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada. (ABEL, 1968, p. 87-88)

É importante destacar a tese de Abel em sua especificidade de colocar o metadrama (em seus termos, “metateatro”) como uma forma nova e central no desenvolvimento do drama. Se consideramos aqui os recursos metadramáticos como procedimentos/desvios de cunho épico

– porque distanciam, comentam, narram, estabelecem a contraposição de, pelo menos, duas dimensões discursivas em uma obra dramática – Abel, pelo contrário, parece compreender o épico, ao menos no sentido brechtiano, como uma das possibilidades do metateatro:

O lógico do metateatro foi Bertolt Brecht. Ele tomou providências para ordenar não só suas peças, mas também seus cenários e o estilo de interpretação a elas necessários. Introduziu uma lógica antinaturalista na interpretação e no desenho cênico, bem como em sua própria construção dramática. [...] O que o terá levado ao metateatro? (ABEL, 1968, p.148)

A visão de Abel é, no mínimo, provocadora, e sugere uma discussão ampla. Outro ponto que deve ser destacado na argumentação do crítico é como o sonho também é associado diretamente ao metateatro: “Defini o metateatro como repousando sobre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho” (ABEL, 1968, p. 141). O que remete à nossa associação entre metadrama e monodrama, brevemente comentada no início deste artigo, a partir de *Uma noite na Lua* e *A Dona da História* do dramaturgo e encenador João Falcão. Se essas peças de Falcão são metadramas, simultaneamente têm também um aspecto de monodrama (e de jogo de sonho) por expor os pensamentos das “personagens-dramaturgas”, suas “subjetividades” – dramaturgia em primeira pessoa, como sugere Joseph Danan no *Léxico* – funcionando como uma espécie de monólogo interior num romance, como uma câmera subjetiva num filme, ou mesmo como a expressão de um eu lírico num poema. Além desses aspectos, as peças não apresentam causalidade e verossimilhança dramáticas no sentido tradicional. Ainda assim, *Uma Noite na Lua* e *A Dona da História* não se referem a um jogo de sonho diretamente. Em outra peça do autor, de 2008, essa ligação entre metadrama, monodrama e jogo de sonho é ainda mais explícita: *Clandestinos*.

## 2. Monodrama e Metadrama

*Clandestinos* é um exemplo emblemático de articulação entre estratégias monodramáticas e metadramáticas. A peça apresenta um dramaturgo em diálogo com personagens que surgem sucessivamente. A própria situação de conversa entre autor e personagens já sugere um jogo de sonho (a peça se passa na cabeça/imaginação do dramaturgo). As personagens têm em comum o fato de serem artistas, de múltiplas

linguagens, que teriam saído de diferentes estados brasileiros, ou de cidades do interior, para tentar realizar seus sonhos no Rio de Janeiro, a “cidade maravilhosa”. A estrutura da peça sugere uma audição, todas as personagens tentam conseguir a aprovação do dramaturgo, precisam do autor para serem “criadas” e passarem a “existir”.

FÁBIO

Você é teatral demais pra minha peça.

PEDRO

Sua peça é de teatro?

FÁBIO

Um certo tipo.

De Teatro.

PEDRO

Que certo tipo?

FÁBIO

Não faço a menor ideia.

PEDRO

O que é que o senhor procura?

FÁBIO.

Um personagem.

Mas não é você.

PEDRO

Então porque é que o senhor pensou em mim?

FÁBIO

Não sei

Foi a primeira ideia que eu tive.

Pra uma peça que eu estou fazendo.

É sobre esse bando de moço e de moça.

Que sonha nessa cidade.

O sonho de ser artista.

Pensei que ficava bonito.

*Pedro toca a rabeca.*

Um errante sonhador.

Tocando rabeca.

Cantando um repente.

Na cidade dos sonhos.

Mas agora, pensando melhor,

Acho melhor não.

Você é específico demais pra mim.

PEDRO

E o senhor pode especificar,

O que significa específico, pro senhor?

FÁBIO

No seu caso específico, significa que você é nordeste demais.

Raiz demais.

Cartão postal demais.

PEDRO

Pensei que ficava bonito.

FÁBIO

Bonito demais.

Eu quero algo mais contemporâneo.

PEDRO

Menos Típico.  
 FÁBIO.  
 Isso.  
 PEDRO  
 Pois eu enganei o senhor.  
 Isso é só um típico que eu faço.  
 O meu nome mesmo, é João Vitor.  
 Nasci em Copacabana, cresci em Copacabana, moro em Copacabana.  
 Meu pai é alemão.  
 Dizem.  
 Minha mãe era mulata.  
 De Copacabana.  
 Comprei essa rabeça na feira.  
 Dos paraíba.  
 Esse repente, eu baixei na internet.  
 E inventei essa parada, que eu faço.  
 Em evento, em hotel.  
 Em teste. Na rua.  
 FÁBIO  
 Contemporâneo demais.  
 PEDRO  
 O senhor vai desenvolver a minha história?  
 FÁBIO  
 Não sei.  
 Eu ainda preciso pensar mais.  
 Por enquanto, esqueça que você existe.  
 Eu quero ficar só.  
 PEDRO  
 Só?  
 FÁBIO  
 Só.  
 Com os meus pensamentos.  
 (FALCÃO, 2008, p.3-6)

Se a situação de personagens à procura de um autor, presente na obra de Pirandello, não é uma a ideia nova, o enquadramento da peça de Falcão vai além disso. Primeiro, porque *Clandestinos* não debate a encenação possível de um drama (como em *Seis personagens...*), mas de vários. A partir de uma situação metadramática, a peça articula, monta, uma sequência de cenas e números musicais com 13 diferentes personagens que procuram convencer o autor a escrever suas histórias. Cada personagem traz consigo não apenas uma história, mas um universo, um sotaque, um talento, uma particularidade – uma possibilidade de intriga. Enquanto em *Seis personagens...* as personagens querem encenar uma trama que já conhecem, um drama que já ocorreu, em *Clandestinos*, as personagens querem um futuro, desejam ganhar existência e ter a possibilidade de viver uma história. O dialogismo da obra fica explícito tanto na estrutura, que monta/cola



diferentes cenas, de diferentes personagens, como também no discurso das mesmas, que expressam sonhos, raciocínios e sotaques diversos. Outra característica estrutural, que difere *Clandestinos* de *Seis personagens...*, estaria no procedimento explícito de jogo de sonho, utilizado por Falcão. Na parte final da peça, as personagens Hugo e Pedro se reconhecem como sendo uma o sonho da outra.

HUGO

O que é que você está fazendo aqui?

PEDRO

Isso aqui é um sonho.

HUGO

Sim, mas o que é que você está fazendo aqui, nesse sonho?

PEDRO

Esse sonho é meu.

HUGO

Seu?

Então o que é que eu estou fazendo aqui?

PEDRO

Você faz parte do meu sonho.

HUGO

O sonho é meu,

Você sou eu.

PEDRO

E eu sou você, sonhando que sou eu.

ADELAIDE

E eu?

PEDRO E HUGO

Sabe o que eu pensei agora?

Eu pensei que eu e você somos uma pessoa só.

Pensando as mesmas coisas.

ADELAIDE

E eu?

PEDRO E HUGO

Será que existe alguma vantagem nisso?

Além de poder cantar Andança sozinho?

*(cantam)*

ANITA

E eu?

Vou ficar aqui?

Sem fazer nada?

Me bronzendo?

Enquanto vocês ficam aí nesse lenga-lenga de que um é o outro do outro, quando deveriam estar brigando por mim?

Chega, eu também quero ser outra. *(TRILHA)*

Cansei de ser a caipirinha.

Agora eu quero ser a esperta.

É a minha virada final.

Podem começar.

*Pedro e Hugo se enfrentam numa luta espelhada que termina em morte dupla.*

*Trilha sonora de final de sonho.*

*(FALCÃO, 2008, p.99-100)*

É quando o dramaturgo, Fábio, acorda. Esse acontecimento sugere que tudo o que se passou até então era um sonho da personagem-dramaturgo. Mas eis que surge, mais uma vez, a personagem Eduardo (revelando a continuação do sonho, ou do jogo metadramático). Eduardo dialoga com o dramaturgo, expondo as frustrações e desejos de seu autor. Esse diálogo desencadeia a criação dos “finais” de todas as personagens surgidas na peça. Provocado pela personagem Eduardo, que sugere que seria hora de desistir, Fábio, a personagem-dramaturgo, reage com a criação, reage artisticamente, e cria uma história para Eduardo. Em seguida, vão surgindo novamente cada uma das personagens da peça, reivindicando também uma história, e o autor, Fábio, vai lhes dando um destino, um final. É interessante notar como a estrutura da peça reúne aspectos líricos (a dinâmica onírica, a “vida como um sonho”) e também aspectos épicos de montagem/colagem, explícitos na relativa autonomia das cenas e também em certa dimensão social, que revela a dificuldade de sobrevivência dos artistas, o caráter romântico da profissão. A iminência da desistência, do fracasso, as dificuldades enunciadas pelas personagens e, ao final, as dificuldades do próprio dramaturgo, enunciadas por sua personagem Eduardo, parecem apontar para um esquema de contradição constante entre realidade e desejo. A angústia, decorrente da contraposição entre realidade e desejo, entre necessidade e sonho, sem dúvida, não é exclusiva dos artistas.

Sobre as personagens-artistas de *Clandestinos*, pode-se também destacar que não são tipos abstratos, símbolos, metáforas, elas possuem individualidade, caracterização, história e objetivos, e parecem demandar materialização. Na sequência final, fica evidente que até mesmo Fábio, o dramaturgo, é também um daqueles artistas “clandestinos” e, assim como eles, também deseja “passar a existir” na cidade maravilhosa. O tratamento das personagens e cenas tem uma dinâmica metonímica, pois sugere situações, tramas, possibilidades de enredo e desdobramentos dramáticos para além do que é mostrado na peça. Esta seria uma estratégia de desvio central na peça de Falcão que, mais do que apresentar um “final feliz” para cada personagem, realiza propriamente uma projeção de futuro, enuncia uma possibilidade de destino para cada personagem, e não um final fechado e definitivo. O que nos parece significativo, no entanto, é que essas projeções são feitas

como reação à possibilidade de desistir, enunciada pela personagem Eduardo. A criação do dramaturgo se mostra como resistência do sonho diante de uma realidade concreta, ou da iminência do fracasso. Gesto social sutil, expresso por diferentes modos de enunciação (dramática, narrativa e lírica), observáveis em diálogos, pequenas narrações, réplicas de tom eminentemente poético e letras de músicas cantadas pelas personagens, assim como no recurso ao monodrama, em sua versão jogo de sonho, evidenciando uma pulsão de costura e descostura que exhibe a todo momento a autorreflexividade da construção.

No verbete *Metadrama* do *Léxico*, referindo-se a *Seis personagens...*, de Pirandello, Sarrazac (2012) faz uma afirmação adequada também à *Clandestinos*:

203

O conflito interindividual vivido pelos seis personagens não é representado em seu caráter primeiro, *primário*; para tornar-se representável na óptica pirandelliana – isto é, de certa maneira, impossível de representar –, o drama deve primeiro difratar-se através da consciência individual monodramática de cada um dos seus personagens (SARRAZAC, 2012, p. 106).

Para Sarrazac (2012), a estrutura do metadrama seria definida pela cisão do microcosmo dramático em, pelo menos, duas dimensões ficcionais. De um lado, um grupo de personagens destinados a vivenciar um drama e, do outro, personagens que têm como função interpretar, testemunhar, informar, comentar, inventar esse drama. O acontecimento interpessoal no presente, pressuposto pelo drama absoluto, não pode mais ser senão a constatação de que um drama “[...] aconteceu outrora, acaba de acontecer, acontecerá ou é mesmo suscetível de acontecer” (SARRAZAC, 2012, p.107). Sarrazac (2012) compreende o metadrama como uma das possibilidades de resposta à crise do drama, enunciada pelo teórico Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2011), o que justificaria a utilização do procedimento como categoria de tendência épica, um desvio épico, sem seguir a sugestiva tese do crítico Abel (1968) de que o “metateatro”, a partir de Shakespeare e Calderón, engendrara o que viria ser o teatro e dramaturgias épicas.

No entanto, é possível reconhecer na tese de Abel (1968) a aguçada percepção da dinâmica autorreflexiva que, progressivamente, se explicita na dramaturgia e em tantas produções artísticas contemporâneas. Se Sarrazac, assim como Szondi (2011), situa

historicamente certo despontar épico, ou rapsódico (também definido como “crise do drama”), ou, em nossos termos, situa o despontar autorreflexivo na dramaturgia a partir do final do século XIX, é curioso observar que Abel situa antes, nas peças de Shakespeare e de Calderón. Essas percepções corroboram nossa compreensão de que a autorreflexividade e seus desvios são inerentes à atividade artística e estão presentes potencialmente em qualquer obra. Mas uma particularidade da produção atual – as obras de reconhecidos dramaturgos como João Falcão confirmam – é a explicitação da autorreflexividade, a exposição deliberada dos desvios, a exibição e o debate sobre a própria construção, em outras palavras, a configuração da autorreflexividade como princípio estruturante da composição dramática. Nesse contexto, diferentes estratégias metadramáticas são desenvolvidas, tornando o procedimento de “uma peça dentro de outra peça” como apenas uma (talvez a mais convencional) entre tantas possibilidades de metadrama, ou de desvio de tendência épica.

Na mesma perspectiva, o monodrama, como estratégia de desvio de tendência lírica, se apresenta de diferentes formas e também de maneira combinada com outros tipos. Reconhecemos que os desvios de cunho épico tendem a ser mais evidentes, uma vez que as associações do teatro e da dramaturgia ao adjetivo “épico”, além de exaustivamente desenvolvidas, ganharam também celebridade através da teoria e prática brechtianas. O mesmo, porém, não se deu com o adjetivo “lírico”, não sendo tão frequente a associação teórica de determinadas estratégias de desvio ao modo lírico. O estudo *O drama lírico* (MENDES, 1981) da dramaturga e teórica Cleise Mendes é um dos poucos, mas significativos trabalhos nessa direção, e nos serve de referência neste artigo.

São aspectos formais das intrigas que consideramos como desvios de cunho lírico: as dinâmicas de repetição/acumulação da ação dramática (em vez de progressão linear e causal, há o acúmulo de acontecimentos sem tensionamento para o futuro, ocorrências que se somam e se repetem, mas não se encadeiam); a constante desreferencialização do espaço (paisagem subjetiva) e do tempo (suspensão temporal, presente eterno e intenso); a alegorização das personagens (em diferentes graus) e a linguagem poética, com diálogos ricos em imagens, sensações, jogos de palavras e de sentido

(em contraposição às réplicas objetivas, que expressariam “decisões” dramáticas). Essas estratégias, ou parte delas, podem ser observadas, de maneiras diferentes, nas prestigiadas peças *A Dona da História*, *Uma Noite na Lua* e *Clandestinos*, que foram objeto de nosso comentário.

Assim como as obras de João Falcão, são muitas as peças (brasileiras e estrangeiras) que se estruturam a partir de desvios. São muitas as estratégias de composição que explicitam sua autorreflexividade e, dessa forma, propõem a abertura do sentido, transformando e criando procedimentos dramáticos para convocar o leitor/espectador a participar do jogo dramático de maneira ainda mais intensa.

Consideramos, no entanto, que as estratégias de tendência lírica, os desvios líricos, têm sido cada vez mais frequentes nas dramaturgias contemporâneas. É possível perceber como a subjetividade e o lirismo têm papel determinante nesse processo de transformação do drama, servindo estrategicamente para desestabilizar a referencialidade dos textos, libertando as intrigas da fidelidade a um realismo figurativo, afirmando a resistência do sonho e do impalpável diante das pretensões/opressões da objetividade e da racionalidade.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

DANAN, Joseph. Monodrama (polifônico). In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al.(Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FALCÃO, João. *Uma noite na Lua*. Rio de Janeiro: arquivo word cedido pelo autor, 1998.

206

\_\_\_\_\_. *A Dona da História*. Rio de Janeiro: arquivo word cedido pelo autor, 1999.

\_\_\_\_\_. *Clandestinos*. Rio de Janeiro: arquivo word cedido pelo autor, 2008.

MENDES, Cleise Furtado. Diálogo e performatividade no drama. In: *Revista Tabuleiro de Letras*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UNEB, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/153/104> Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

\_\_\_\_\_. *O drama lírico*. ART. 002, Salvador: 47-67, jul./set., 1981.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo; Seis personagens à procura de um autor; Esta noite se improvisa; Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANCHES, João. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. 2016. 251 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, Bahia.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STRINDBERG, August. *O sonho*. Lisboa: Editorial Estampa, s.d.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.