

Autobiografia e teatro em Mauro Rasi

Leonardo Ramos de Toledo, PPG Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora; <leodetoledo@yahoo.com>.

Resumo

Este trabalho propõe uma discussão sobre as possibilidades das “escritas de si” no teatro, a partir da análise da trilogia autobiográfica do dramaturgo paulista Mauro Rasi, composta pelas peças A cerimônia do Adeus, A estrela do lar e Viagem a Forli. Criado com o objetivo da encenação, o texto teatral também pode ser publicado e lido, fato que problematiza questões relativas à recepção dessas obras. Nesse contexto, o presente estudo tenta distinguir convergências e peculiaridades das duas modalidades, sobretudo na interação do texto com o leitor/espectador. Diante desse panorama, pretende-se debater o conceito de “autobiografia” aplicado ao teatro, sob a perspectiva teórica de Philippe Lejeune. A partir da noção de “pacto autobiográfico”, desenvolvida pelo crítico francês, tornaria-se possível a abordagem de questões complexas, como a relação entre autor e obra, sua transposição para a cena e a experiência do espectador.

Palavras-chave: literatura e teatro, autobiografia, literatura e memória, dramaturgia, estética da recepção, horizonte de expectativa.

Literatura e teatro compartilham uma intimidade ancestral, embora a comparação entre eles se paute sempre pelas diferenças. A origem dos gêneros épico e dramático se confundem no horizonte da história ocidental. O ditirambo, apontado como o início do teatro grego, era uma espécie de narrativa entoada por um coro em vozes alternadas. As especificidades de cada arte, no entanto, se impuseram.

Em *Arte Poética*, Aristóteles classifica os gêneros literários através das divergências de meios utilizados, dos objetos imitados e da maneira com que estes são representados. Enquanto a epopéia serve-se unicamente da palavra, o ditirambo utiliza-se de todos os meios de expressão, isto é, do ritmo, do canto, do metro. Mas o principal elemento que segrega as duas modalidades é a maneira de representação,

pois, no teatro, temos “apresentada a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias”. O próprio termo “drama”, aliás, refere-se ao fato de fazer aparecer e agir as próprias personagens. (Aristóteles, 1995: 232)

Uma peça de teatro é escrita para assumir seu lugar no palco. No efêmero momento da encenação, o gênero dramático encontra sua concretização. Um texto de teatro, entretanto, não deixa de ser literatura. Contamos, assim, com o legado de Shakespeare, Racine, Bernard Shaw e outros tantos ícones da dramaturgia.

Podemos dizer que o texto dramático representa a porção imutável do teatro, já que, quando colocada em cena, a peça torna-se sujeita a uma gama infinita de variantes. Cada nova apresentação de uma peça é, praticamente, um novo espetáculo.

O desempenho do elenco a cada apresentação não é exatamente o mesmo. Assim, a mesma piada que diverte o público hoje pode soar inócua aos espectadores de amanhã, sem motivos aparentes que teriam levado a magia do riso se desfazer. Por outro lado, é preciso lembrar que o mesmo texto dramático presta-se a leituras diversas. Sendo assim, cada nova interpretação pode gerar um espetáculo completamente diferente. O diretor pode acrescentar, suprimir, atenuar ou enfatizar certos aspectos do texto original. Somada às leituras do figurinista, do cenógrafo, dos atores, do iluminador e do sonoplasta, surge uma segunda instância a qual chamamos texto dramatúrgico. Embora tenha luz própria, esse desdobramento não se descola totalmente do script original.

Esse novo texto, que acumula novos signos e acrescenta a própria interpretação do encenador ao texto original, pode ser considerado a interseção entre o texto dramático e a performance, dois elementos distintos por natureza. De acordo com Anne Ubersfeld, em “Ler o teatro” (1996), como

consequência, há uma espécie de “empilhamento vertical”: a co-existência de múltiplos códigos em cena, cada qual desencadeando diferentes processos sógnicos. Isso abre a possibilidade do teatro dizer diversas coisas ao mesmo tempo. Recorrendo mais uma vez aos estudos da recepção, lembramos que a obra só se concretiza na experiência do leitor. Conforme esse raciocínio, o teatro estaria sujeito a duas instâncias interpretativas que influenciam o resultado final. A primeira concretização do texto aconteceria na leitura do diretor, leitura essa que também se desdobraria na experiência dos atores e na interpretação que os demais elementos da peça, como cenógrafo, iluminador e figurinista.

O texto e a cena

O texto dramático apresenta, pois, formato específico, destinado à encenação. A palavra escrita toma existência na voz do ator. Além disso, para ultrapassar as dificuldades provocadas pela ausência do verbo escrito, o teatro dispõe de seus próprios meios. Nesse sentido, a caracterização física de uma personagem, composta pelo figurino, postura, expressão facial e gestual, tom de voz e ritmo da fala, é uma tentativa de alcançar a introspecção psicológica na falta do discurso escrito.

Precedendo as falas das personagens, o autor acrescenta outras informações que devem servir de guia para a encenação: as didascálias ou rubrica, conforme o jargão moderno. Essas breves indicações podem ser lidas como pequenas mensagens do autor aos encenadores e intérpretes das personagens, orientando a maneira com que o texto deve ser colocado em ação e, ao mesmo tempo, indicam como deve ser lido o texto literário. O recurso tem objetivo de explicitar a intenção de cada fala, orientando a entonação e o ritmo que ela deve ser pronunciada. De maneira semelhante, esses elementos dirigem a experiência de leitura, concedendo informações importantes sobre o perfil das personagens e a movimentação em cena. Mais do que um guia para os diretores, essas indicações são responsáveis por atribuir

sentido à leitura do texto, conferindo relevância a determinadas intenções que não ficam explícitas na fala das personagens.

Conhecemos uma personagem em sua real profundidade através das ações que ela empreende no desenrolar da trama e por meio do que ela diz em cena, ainda que seja ficando em silêncio. A rubrica, entretanto, reaparece como elemento que direciona a ação e a maneira com que as falas devem ser ditas pelos atores. Além de orientar o elenco, as indicações cênicas trazem – com mais ou menos detalhamento, de acordo com o estilo de cada autor – a descrição das personagens, concedendo informações gerais sobre tipo físico, perfil psicológico, ou mesmo a impressão que a personagem deve passar aos espectadores. Sendo assim, Rasi descreve Juliano Velho, de “Viagem a Forlì”, como “estudante profissional do final da década de sessenta. (...) Tem uma aparência de sujo e é estudadamente desleixado na maneira de vestir sua roupa velha, gasta e rasgada” (Rasi, 1993: 233). A descrição estabelece parâmetros não apenas para a encenação, mas também para o leitor, que pode construir imaginariamente a personagem a partir do que está escrito.

Da mesma maneira, cenário e figurino podem ser descritos pelo autor em indicações paralelas aos diálogos. No teatro elisabetano, que contava com poucos recursos cenográficos, essas informações eram colocadas na boca das próprias personagens. Esses dizeres, em uma montagem atual, podem até dar a impressão de obviedade, mas desempenhavam papel funcional em seu contexto original.

Assim como acontece na construção das personagens pelo leitor, a indicação cênica permite a construção imaginária do espaço físico onde a ação acontecerá. A relação, algumas vezes, acontece mais por sugestão do que descrição específica do local. Sendo assim, podemos ter cenários neutros, contendo apenas indicações vagas do que ele pretende representar, ou mesmo, cenários totalmente

despidos, deslocando a atenção do espectador única e exclusivamente para o desempenho dos atores em cena.

Conforme Décio Almeida Prado (1995), a ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento em cena.

Autor e personagem

O Pacto Autobiográfico se baseia na identificação entre autor, narrador e personagem para que uma obra seja considerada como autobiografia. O teatro complica essa questão, uma vez que não há a figura do narrador da mesma forma que no romance. A atribuição de conduzir o enredo acabaria, portanto, diluída em uma série de outros componentes. Admite-se como uma das possibilidades a existência de uma voz em *off* que conduz as ações do espetáculo ou as reflexões de uma personagem, funcionando como fio de unidade da história. Outros recursos, entretanto, podem exercer função semelhante.

A condução da trama, nesse caso, pode ser igualmente atribuída à trilha sonora. É o que acontece, por exemplo, na peça (e posteriormente no filme) “O baile”, de Jean-Claude Penchenat. O espetáculo atravessa quatro décadas da história mundial tendo como eixo narrativo a sucessão de ritmos e hits em um salão de dança. Em outra circunstância podemos acompanhar a própria movimentação de atores e objetos em cena, como acontece em “As cadeiras”, de Ionesco. Na peça, um casal de velhos vive numa torre no centro de uma ilha. Eles preparam uma grande recepção para a qual convidam diversas personalidades. São dispostas cadeiras no palco como sendo um público invisível, reunido para escutar uma mensagem que será transmitida a qualquer momento. Contudo, o orador é afinal surdo-mudo. Nesse caso, o objeto cadeira não é um

mero componente do cenário, indicando diferentes situações de acordo com a disposição em que são colocadas. A peça é encerrada quando o último assento é retirado do palco. Em última instância, o próprio desenvolvimento do enredo através da ação cênica pode ser considerado um elemento de desenvolvimento da ação. A sucessão de fatos encenados conduz por si própria a evolução da trama.

Décio Almeida Prado propõe uma distinção entre o personagem na narrativa e no teatro. Enquanto na primeira modalidade, o personagem é um elemento entre outros, na dramaturgia ele é o centro da obra, “quase a totalidade” (Prado, 1995: 82). É através do ator, incorporado em personagem, que o espectador toma conhecimento da história que está sendo contada. No teatro, a ação se desenvolve diante dos olhos do público. Ao sentar-se na platéia e propor-se a assistir ao espetáculo, o espectador passa a aceitar o intérprete em cena como o próprio personagem durante a peça.

Prado prossegue em seu raciocínio lembrando que no teatro, a história não é contada, mas encenada como se fosse, de fato, a própria realidade. Essa, segundo o autor, seria a vantagem específica do teatro, tornando-se particularmente persuasivo a algumas pessoas ao minimizar o papel da imaginação. Ao transformar a narração em ação, colocando frente a frente personagem e espectador, as pessoas seriam, por assim dizer, obrigadas a acreditar na ficção que estão “testemunhando”. Nesse sentido, a personagem pode acabar funcionando como porta-voz do autor, guiando o público a conclusões em intervenções diretas junto à platéia.

Ao concluir sua argumentação, Prado lembra que o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o corifeu, considerado o primeiro embrião da personagem, se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. A partir disso, as personagens começariam a se individualizar e aumentar em número. Segundo Prado, o coro da tragédia, nesse sentido, deve ser compreendido como um

elemento de expressão lírica, mas que desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno, analisando e criticando as personagens, comentando a ação, dando ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual.

Ainda conforme Décio Almeida Prado, o teatro estabelece um paradoxo na relação entre autor e obra. Por um lado, o dramaturgo tem uma posição privilegiada diante do texto, como dono dos artifícios que tecem a trama. Todas as situações, ações e falas passam por seu crivo. Seja na tentativa de reproduzir um determinado comportamento de um grupo social ou na pura criação imaginativa, o dramaturgo atua como o primeiro articulador de sentido do drama. Ele imagina, seleciona, amplia, reduz e dá formato final ao texto dramático. Por outro lado, esse texto se desdobra na dramaturgia, no momento da encenação; e, nessa hora, o ator está sozinho em cena.

A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem (Prado, 1995: 100).

Os dramaturgos podem utilizar determinadas estratégias para explorar a introspecção do personagem. Esse é o caso do monólogo, que pode vir intercalado no meio de uma peça, um recurso muito usado por Shakespeare, como nos famosos solilóquios de “Hamlet”, por exemplo. Em “A morte do caixeiro viajante”, Arthur Miller encontra outro mecanismo para satisfazer essa necessidade. Cada vez que Willy Loman encontra-se sozinho, às voltas com suas decepções, seus fantasmas interiores vêm à tona em pequenos monólogos, ou em diálogos imaginários com pessoas que já morreram, ou mesmo com a dramatização de episódios que nunca

aconteceram de fato, mas revelam suas expectativas diante da vida.

Em “Pérola”, Emílio, alter-ego de Mauro Rasi, inicia a peça com uma fala à parte. Dirigindo ao público, ele diz: “Mamãe morreu. Hoje é o primeiro dia depois de sua morte”. Ao mesmo tempo em que situa o espectador na ação, essas intervenções da personagem, nos conduzem por digressões que pontuam a trama e nos mostram as reflexões de Emílio sobre aqueles episódios, a exemplo de uma pessoa que conta uma história familiar aos amigos. Nesse caso, o alterego de Rasi funcionaria como uma espécie de corifeu ou narrador da peça. O recurso, por outro lado, explicita a mão do autor conduzindo a trama entre suas recordações afetivas em uma espécie de encenação do próprio ato autobiográfico.

Mesmo sem haver em cena um personagem com o mesmo nome do autor, ele pode se fazer presente de outras formas, conforme nos diz Décio Almeida Prado. Na tragédia grega, autores como Sófocles e Ésquilo se valiam do coro como representação de suas vozes, expressando julgamentos morais e valores. Shakespeare e Corneille também não hesitavam em carregar os solilóquios de seus personagens com suas próprias vozes. Condenada por dramaturgos como Henrik Ibsen, da chamada escola realista, no século XIX, esse tipo de intervenção passou a acontecer sob as vestes de determinados personagens cuja função maior é ter sempre razão em seus julgamentos. Cabe ao chamado *raisonneur* a tarefa de abrir os olhos dos outros personagens quanto a seus equívocos e transformar os acontecimentos ocorridos em cena em alguma conclusão moral.

O pacto no palco

O emprego do termo autobiografia em textos que não sejam a narrativa em prosa é vista com desconfiança. Essa afirmação é feita pelo próprio Philippe Lejeune em “Autobiografia e poesia” (Lejeune, 2008). Segundo ele, o trabalho estilístico dos autores

funciona como elemento de falseamento em relação à fidelidade das informações prestadas no texto. O senso comum comungaria da idéia de que a realidade tem sempre que estar sujeita à máxima objetividade. Isso colocaria sob suspeita, especialmente, as autobiografias que não seguem o padrão narrativo em prosa.

Lejeune, no referido texto, discute, especificamente, o caso da poesia. A mesma linha de raciocínio, no entanto, poderia servir a qualquer tipo de autobiografia que se afasta da narrativa tradicional. No teatro, a discussão amplia-se pela complicada relação de identidade entre personagem e autor, por tratar-se de um gênero literário diferente da narrativa em prosa e pela presença de mediações entre autor e leitor, como direção, elenco e equipe técnica.

O teatro, assim como o cinema, é uma criação coletiva e, nesse sentido, se distancia da criação individual que é a narrativa autobiográfica. No artigo Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário, Philippe Lejeune, argumenta que a personalidade do diretor pode se expressar na medida em que ele é o responsável por toda a equipe. Prova disso, seria a existência de um cinema considerado “autoral”. Dessa maneira, o autor defende a legitimidade do cinema autobiográfico contrariando a tese de Elizabeth Bruss no ensaio “L'autobiographie au cinéma”, em que a escritora indica essa multiplicidade de vozes no comando da narrativa como um dos fatores que dificultam a realização de uma autobiografia no cinema.

O conceito de autobiografia, definido por Lejeune em 1973 e redefinido em 1986, deixa pouco espaço para imaginarmos um exemplar do gênero no teatro. Partindo do pressuposto de que autor, narrador e protagonista têm que manter relação de identidade, dramaturgo, diretor e ator teriam que ser, obrigatoriamente, a mesma pessoa. Essa configuração só seria alcançada em um espetáculo que trouxesse um ator, interpretando um texto sobre sua própria vida, previamente

escrito, ensaiado e encenado por ele próprio. Aliás, é conveniente pensarmos em um monólogo, pois, certamente, a introdução de outros personagens traria novos desdobramentos. Aliás, como incumbir os atores da tarefa de representar pessoas reais, sem trair a fidelidade exigida? Presume-se, portanto, que cada personagem colocada em cena deveria ser representado por si mesmo.

O espetáculo francês “O célebre romance de um ator”, de Philippe Caubère, aproxima-se desse ideal de teatro autobiográfico, sendo classificado como tal em “Dicionário do teatro”, de Patrice Pavis. A apresentação, no entanto, parte de um roteiro básico que abre espaço para a improvisação do ator. Não há um texto definitivo do espetáculo. Talvez, esse modelo de representação se mostre mais adequada à natureza efêmera do teatro. Ainda assim, fica por desejar a existência de um texto permanente, que ultrapasse o momento da encenação e possa ser estudado enquanto representante da literatura dramática autobiográfica. (Pavis, 1998)

Muito antes de um modelo de escrita, a autobiografia pode ser considerada como um ato. Jean Starobinski, em “Os problemas da autobiografia” (1991), descarta a existência de um estilo ou forma obrigatória para esse gênero. O teórico elege como elemento fundamental da autobiografia a chancela do indivíduo. Segundo ele, esses textos partem sempre da tentativa do auto-entendimento. A autobiografia, nesse caso, seria sempre uma auto-interpretação. A escrita de si, portanto, não precisaria seguir um estilo obrigatório. Ao contrário, a forma escolhida pelo autor para relatar suas experiências pessoais seria parte da obra, devendo constituir objeto específico de análise.

Elizabeth Bruss, em “Autobiographical acts: the changing situation of literary”, propõe uma definição de autobiografia ligada à noção de “ato autobiográfico”. De acordo com seus estudos, as categorias passariam a ser definíveis por relações de semelhança que tornariam reconhecíveis determinadas

situações de linguagem. À medida que um gênero faz-se familiar a um público de leitores, o autor tem menos necessidade de colocar sinais no interior do seu texto para certificar-se de que ele será lido como convém. Nesse sentido, a autora argumenta que a autobiografia existe em função das relações sociais e literárias que evoca. Apesar de ter sido enquadrada em um determinado modelo tradicional pela repetição de determinados recursos ao longo do tempo, a autobiografia prescindiria de uma forma específica para ser caracterizada como tal. Wander Miranda nos fala sobre essa relação:

Quando o romance realista, por exemplo, passou a usar o narrador-personagem em primeira pessoa, tal recurso não foi mais suficiente para distinguir autobiografia e ficção. Mesmo no caso da noção de nome próprio, que passa a servir para distingui-las, deve-se levar em conta que uma sociedade identifica seus membros atribuindo-lhes também diversos títulos e papéis funcionais, sendo que muitas vezes o autobiógrafo se utiliza dessa etiquetas de identificação nele coladas (Miranda, 1992: 32).

Retomando Lejeune, pensar em autobiografia no teatro é vertiginoso. Entretanto, é o próprio estudioso, em “Le pacte autobiographique”, que nos aponta um caminho de saída. Ao deslocar o foco das discussões da busca de formato e estilo específico para a relação de leitura evocada, Lejeune, ao mesmo tempo, amarra os fios que unem o gênero e o liberta de padrões pré-formatados. A questão muda de foco e caímos no que realmente faz da autobiografia uma modalidade de interesse.

Independente dos desdobramentos causados pela adaptação da teoria autobiográfica para o teatro, cabe questionar se tais imposições seriam suficientes para impedir que um espetáculo teatral fosse visto como autobiográfico. Caso haja o conhecimento prévio de que se trata de uma autobiografia, ela será consumida como tal. Esse é o critério central das escritas de si: a aceitação da identidade por parte do receptor. O espectador, ao entrar no teatro, ou ao iniciar a leitura de uma peça, tem a prerrogativa de fruir a obra como uma

autobiografia, da mesma forma que ocorre a um leitor de uma narrativa. A aceitação dessa chave interpretativa, portanto, estaria condicionada ao sim do espectador ao pacto pré-anunciado, mesmo que esse anúncio tenha se servido de outros suportes.

Não podemos, por outro lado, cair na tentação de considerar como autobiografia teatral, todo e qualquer texto que apresente elementos autobiográficos dispersos ao longo da trama, assim como não podemos considerar como autobiografia, obras de gênero referencial em geral ou romances de inspiração autobiográfica. Sabemos que Arthur Miller escreveu “As bruxas de Salem” imbuído do sentimento de opressão que viveu por conta da perseguição aos subversivos durante o período do macartismo. Porém, a peça não constitui uma autobiografia, uma vez que as circunstâncias descritas não remetem à vida do autor, mas à própria história norte-americana.

O limite entre esses dois extremos, talvez, esteja no eixo que norteia o espetáculo. Podemos recorrer, nesse caso, à análise de Peter Gay, que considera toda autobiografia uma tentativa de auto-entendimento. Seguindo esse raciocínio, podemos concluir que a trama de uma peça autobiográfica pode, em grande parte dos casos, estar estruturada em relação a um episódio que mudou a vida do autor. Essa unidade temática, assim, seria um dos elementos fundamentais na delimitação de um espetáculo desse gênero. De acordo Paul Ricoeur, a organização de um discurso sobre a própria vida aconteceria em função de uma interpretação do narrador a partir do que ele se lembra e de histórias que ouviu de outras pessoas.

Segundo a pré-compreensão intuitiva que temos desse estado de coisas, será que não consideramos as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? E essas histórias de vida não se tornam mais inteligíveis quando se aplicam a ela modelos narrativos – intrigas – tomadas de empréstimo à história propriamente dita ou à ficção (drama ou romance)? (Ricoeur, 1990:138).

A partir desse raciocínio, Ricouer conclui que a compreensão de si seria uma interpretação. Ao mesmo tempo, a interpretação de si encontraria na narrativa uma mediação privilegiada, que tomaria de empréstimo elementos da história e da ficção e, conseqüentemente, promoveria um entrecruzamento entre o estilo historiográfico das biografias e o estilo romanesco das autobiografias.

Referências

- Aristóteles. (1995). *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro.
- Bruss, E. (1976). *Autobiographical acts: the changing situation of literary*. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press.
- Coudreuse, A. (2007). *Un théâtre autobiographique?* In Simonet, Françoise. *Le proper de l'écriture de soi*. Paris: Téraèdre.
- Gay, P. (1999). *O coração desvelado: a experiência burguesa, da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.
- Miranda, W. (1992). *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.
- (2000, dezembro). Mal de arquivo. *Ipotesi*: 4(2), 49-56.
- O'Neill, E. (1980). *Longa jornada noite adentro*. São Paulo, SP: Abril Cultural.
- Pavis, P. (2007). *Dicionário do teatro. Dramaturgia, estética, semiologia*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Prado, D. A. (1995). *A personagem de ficção*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Rasi, M. (1998). *Pérola*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record.
- (1993). *Trilogia Mauro Rasi*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará,.
- Ricouer, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- (1997). *Tempo e narrativa - Tomo III*. Campinas: Papirus Editora.

Starobinski, J. (1991). *Os problemas da autobiografia*. In: Rousseau, J. *A transparência e o obstáculo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Ubersfeld, A. (1996). *Para ler o teatro*. São Paulo, SP: Perspectiva.