



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS
Fone (54) 316-8341 – Fax (54) 316-8125 – E-mail: mestradoletras@upf.br

Vanessa Hickmann

O funcionamento da máquina do teatro e da máquina do mundo: a metalinguagem teatral de Alcione Araújo

Passo Fundo

2009

Vanessa Hickmann

O funcionamento da máquina do teatro e da máquina do mundo: a metalinguagem teatral de Alcione Araújo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob orientação da Prof. Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2009

Primeiramente e acima de tudo, agradeço ao Mestre Gabriel, meu refúgio, fortaleza e luz, que indica o caminho a ser seguido, com paz, ciência e amor.

Ao meu companheiro, Leonardo Gobbi, que confiou em meu potencial e deu força para enfrentar as dificuldades, pela compreensão e pelo amor incondicional, que continuemos unidos no caminho da evolução espiritual.

Aos meus pais, Paulo e Escarlet, que me deram o bem maior, por acreditarem em meus sonhos e incentivarem meus vôos.

A minha avó, Adélia, que sempre aprecia meu sucesso, pelo exemplo e pela fé que deposita sobre meus caminhos.

Aos meus irmãos Juliano, Carine e Caroline que, mesmo distantes, acreditam na minha capacidade e torcem pelas minhas conquistas.

Aos queridos Rafael Silva e Vanessa Tedesco, pelo incentivo e pela fiel amizade em todos os momentos.

A minha orientadora, Márcia Helena Saldanha Barbosa, por ter acreditado neste trabalho, pela paciência, competência e colaboração.

Aos professores e colegas do Mestrado em Letras, por compartilharem especiais momentos de reflexão teórica e de distração, pelas críticas e pela compreensão nos momentos de felicidade e de tristeza.

Nada é impossível de mudar
Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada, de arbitrariedade
consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural nada deve parecer
impossível de mudar.

Bertolt Brecht

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar as peças *A caravana da ilusão* e *Doce deleite*, escritas pelo dramaturgo Alcione Araújo, para a identificação de recursos metalinguísticos que revelem o funcionamento da máquina do teatro e da máquina do mundo. Além disso, ela propõe um estudo comparativo entre as peças, verificando nelas a presença de características do drama aristotélico e do teatro épico. Ao final da pesquisa, o cotejo entre ambas demonstra que as obras procedem a uma representação do mundo através da aplicação de recursos estruturais do gênero dramático que também representam o funcionamento da arte teatral. A pesquisa foi apoiada, sobretudo, nas teorias sobre o gênero dramático de Aristóteles e de Bertolt Brecht. Os aspectos analisados com base na teoria aristotélica são: o clima ilusório, a catarse, a unidade de ação, a verossimilhança, a peripécia e o reconhecimento. O rompimento da ilusão, o aspecto político e social, as cenas isoladas e o distanciamento são os elementos examinados a partir da teoria brechtiana.

Palavras-chave: metalinguagem, distanciamento, gênero dramático.

ABSTRACT

The following thesis aims to analyse the plays of *A caravana da ilusão e Doce deleite* written by the dramaturge Alcione Araujo, in order to identify all metalanguage sources that can reveal the function of the theater machine as well as the world machine.

Furthermore, it's goal is to purpose a comparative study between the plays, checking the presence of characteristics such as the Aristotelian drama and the epic theater. In the end of the study, the comparison between both, shows that they illustrates the world trough of application of structural sources in dramatic genre that represent the function of theatrical art. The thesis has been based overall on Aristotle, and Bertolt Brecht theories. The important aspects based on the Aristotelian theory are: the delusory atmosphere Catharsis, unit of action, verisimilitude, peripeteia, acknowledgment (recognition). The illusion rupture, the political and social aspects, the single scenes, the detachment are some of the elements analyzed based on the Brechtian thesis.

Key words: metalanguage, detachment, dramatic genre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 GÊNERO DRAMÁTICO	11
1.1 Drama aristotélico e drama não-aristoélico.....	13
1.2 A metalinguagem e a máquina teatral.....	22
2 A <i>CARAVANA DA ILUSÃO</i> PELOS CAMINHOS DO MUNDO E DA ARTE.....	29
2.1 O funcionamento da máquina e os operários da arte.....	32
2.2 Mecanismos da máquina: metalinguagem e distanciamento.....	47
3 <i>DOCE DELEITE</i> E A REVELAÇÃO DA MÁQUINA DO TEATRO	53
3.1 O funcionamento da máquina e os operários da arte	58
3.2 Mecanismos da máquina: metalinguagem e distanciamento.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

INTRODUÇÃO

O presente estudo objetiva analisar as peças *A caravana da ilusão* e *Doce deleite*, escritas pelo autor, professor e diretor teatral Alcione Araújo. Esses textos integram o terceiro volume - *Metamorfoses do pássaro* (1999) - da coleção *Teatro de Alcione Araújo* e demonstram uma característica metalinguística registrada em sua produção dramática: a exposição de mecanismos que regem o funcionamento da máquina da arte e da máquina do mundo.

Para esclarecer os motivos que me levaram à pesquisa desse tema, quero contar como aconteceu a descoberta das peças analisadas. Creio que cursei a faculdade de Letras por demonstrar um interesse especial pelas manifestações artísticas nas diversas linguagens. Ao iniciar o curso, parti em busca de um estágio, oferecido pela Universidade de Passo Fundo. Lecionei na Fundação Educacional do Menor de Passo Fundo (Patronato) e, em seguida, passei num teste do Grupo de Teatro da UPF. Com o grupo, iniciei o Projeto *Viramundos*, viajando e levando teatro gratuito a diversos lugares. Trabalhei na confecção de adereços e figurinos, na revisão dos textos e na interpretação das personagens. Meu trabalho como atriz só encerrou-se quando senti a necessidade de me tornar uma professora mais competente, experiente e pós-graduada. Atualmente, sou educadora e, sempre que possível, alio as duas artes - teatro e literatura - à minha prática de sala de aula.

Um dos cursos sobre dramaturgia que participei me levou à história de *A caravana da ilusão*. A leitura dessa peça despertou em mim um interesse especial, por ser teatro e por contar a história de uma família de saltimbancos, inspirada no quadro homônimo de Picasso. Entre os textos do dramaturgo, encontrei histórias que vão do gênero dramático até o gênero narrativo. Sua obra se destaca porque revela a vida, ao mesmo tempo em que desvela a própria arte. Mineiro, Alcione Araújo já escreveu 12 peças de teatro, 13 roteiros de cinema, inúmeras crônicas, algumas reunidas em *A Vida é Urgente* (2004), e dois romances, *Nem mesmo todo o oceano* (1998) e *Pássaros de vôo curto* (2008). Sua primeira peça – *Há vagas para moças de fino trato* - foi encenada em 1974, na capital Belo Horizonte. Em 1981,

vivendo no Rio de Janeiro, ele estreou como diretor com *Doce deleite*, uma colagem de doze esquetes cômicos, dos quais dez eram seus. *A caravana da ilusão* foi escrita em 1982, mas montada somente sete anos depois. Desde 1981, Alcione Araújo se dedica à atividade de roteirista de cinema e de televisão.

Anos após meu primeiro contato com *A caravana da ilusão*, mantinha o desejo de aprofundar os significados da peça. No princípio do Mestrado, percebi que o estudo não seria tão fácil, uma vez que a maioria das pesquisas literárias dissertava sobre o gênero narrativo ou sobre o gênero lírico e outros autores. Voltei a ler a peça de Alcione Araújo, percebendo registros de metalinguagem no seu interior e, inclusive, nas outras peças da obra *Metamorfoses do pássaro*. Depois, pesquisei algumas informações a respeito desse recurso linguístico, indo, assim, ao encontro das teorias do linguista russo Roman Jakobson.

A fim de enriquecer o trabalho, além da primeira, escolhi outra peça para analisar: *Doce deleite*. Nela, verifiquei uma presença maior do uso da metalinguagem revelando o funcionamento do teatro. Em determinadas cenas, os atores afastam seu olhar da ação e propõem o efeito de distanciamento. Ao perceber o olhar mais crítico proporcionado por esse efeito, busquei uma explicação para ele. Nesse momento, encontrei a obra de Bertolt Brecht e seu teatro épico, teoria em que surge o conceito de distanciamento.

A temática abordada nas peças proporciona ao espectador, através das histórias vividas no circo e no teatro, a possibilidade de ampliar seu conhecimento e sua compreensão sobre as situações que fazem parte da arte dramática. Assim, a partir da análise e da comparação das duas peças de Alcione Araújo, construí o *corpus* da minha pesquisa. As teorias que utilizei para examinar a estrutura dos dois textos compreendem os estudos de Aristóteles e de Bertolt Brecht (1898-1956), respectivamente, sobre os conceitos de drama aristotélico e de drama não-aristotélico (teatro épico).

Segundo Gerd Bornheim (1992, p.215), Brecht acreditava que o espírito crítico brota no homem a partir de duas experiências contrapostas: o espanto, (que faz se admirar) e o estranhamento (que distancia). As produções do dramaturgo alemão exercem influência sobre inúmeras montagens teatrais do século XXI. Provavelmente, Alcione Araújo está entre os escritores que se beneficiam das propostas de Brecht, manifestadas até hoje nos palcos pelo mundo afora.

Ao final da dissertação, busco alcançar determinados objetivos em relação às análises: identificar os elementos, da teoria do teatro épico, presentes nas peças *A caravana da Ilusão* e *Doce Deleite*; verificar a ocorrência da metalinguagem como recurso para uma reflexão a respeito do funcionamento da máquina do mundo e dos mecanismos que regem a máquina do teatro; descrever as características da metalinguagem, em nível denotativo e nível conotativo, presentes nas peças; identificar a ocorrência do efeito de distanciamento; verificar a relação existente entre as reflexões que a arte propõe sobre si mesma e a posição crítica que as personagens assumem diante da própria vida.

Após a análise das peças e uma busca teórica a respeito do tema escolhido, organizei o trabalho na seguinte estrutura: no primeiro capítulo, apresento os conceitos de drama, segundo a teoria de Aristóteles e a teoria de Brecht. Desse modo, nesse capítulo explico as características do drama aristotélico e do drama não-aristotélico, além do conceito de distanciamento. Para encerrar, exponho o fenômeno textual da metalinguagem, estudado a partir da teoria de Roman Jakobson.

No segundo capítulo, desenvolvo a análise da peça *A caravana da ilusão*, verificando a ocorrência do distanciamento e da metalinguagem. Esse texto dramático faz uma demonstração dos mecanismos que regem o funcionamento da máquina do mundo, apresentados por personagens diretamente ligados ao circo.

No terceiro capítulo, apresento a análise de *Doce deleite*. O distanciamento crítico evidente aproxima a peça do drama segundo o teatro épico criado por Brecht. Atualmente, *Doce deleite* está sendo apresentada numa montagem com os atores Reinaldo Gianechini e Camila Morgado, sob a direção de Marília Pêra, em turnê desde maio de 2008. Há 28 anos, essa atriz também cumpriu o papel protagonista da história, ao lado de Marco Nanini.

Após um cotejo entre os dois textos dramáticos analisados, nas considerações finais, exponho os resultados obtidos com o estudo. Essa pesquisa poderá contribuir para ampliar a fortuna crítica de Alcione Araújo, dramaturgo cujas criações ainda não haviam sido objeto de investigação.

1 GÊNERO DRAMÁTICO

Desde tempos imemoriais, o fazer poético tem sido objeto de estudo para aqueles interessados em entender os processos que envolvem a criação literária. As teorias de Platão e Aristóteles foram precursoras dentre aquelas que procuraram explicar o processo de trabalho artístico realizado através do manuseio com as palavras. Outros estudiosos, posteriormente, dedicaram-se a interpretar as obras desses autores, dentre as quais, *Arte Poética*, de Aristóteles e *República*, de Platão. Envolvido nos estudos da arte literária, Alfredo Leme Coelho de Carvalho escreveu um livro cujo título é *Interpretação da Poética de Aristóteles*. Nele, o autor afirma que, muitas vezes, as ideias de Platão e de Aristóteles divergiam, como ao definir o conceito de *mimese*:

Platão distinguia, por nome diverso, a “mimese”, exclusivamente dramática, da “diegese”, narrativa. Aristóteles, diferentemente, engloba sob o nome de “mimese” também aquilo que Platão separa como “diegese”, distinguindo, no caso, duas formas de mimese (CARVALHO, 1998, p. 34).

Observa-se, a partir da leitura do trecho, que os filósofos entravam em consenso somente quanto à ocorrência do vocábulo *mimese* para nomear a imitação artística. Na obra *República*, Platão divide a arte poética em subgêneros:

[...] há uma espécie de ficções poéticas que se desenvolvem inteiramente por imitação; neste grupo entram a tragédia [...] e a comédia. Há também o estilo oposto, em que o poeta é o único a falar; o mesmo exemplo desse estilo é o ditirambo. E, por fim, a combinação de ambos pode ser encontrada na epopéia e em outros gêneros de poesia (PLATÃO, 1996, p. 99).

Ainda segundo Platão, a *mimese* ocorre quando “o poeta fala pela boca de um outro” por outro lado, a *diegese* ocorre quando “o poeta não se oculta detrás de ninguém” (1996, p. 98-99), separando-se do outro para narrá-lo. Notadamente, o autor grego percebia uma distinção fundamental entre a arte dramática e a arte narrativa. Enquanto a primeira coloca o homem frente à ação, a segunda aproxima-o do universo narrativo distanciando-se daquele que presencia a ação (um deslocamento temporal para o passado). Basicamente, os filósofos gregos estavam se referindo às características do gênero narrativo e do gênero dramático.

O texto da *Arte Poética* foi escrito no século IV a.C, registrando alguns conceitos fundamentais para a teoria da literatura. Nele, Aristóteles explica as causas que determinariam a criação dessa arte:

Parece haver duas causas e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto difere de todos os outros seres, por sua aptidão, desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer (ARISTÓTELES, 2006, p. 30).

Além da disposição para a brincadeira de imitar, o homem sente prazer através da imitação, o que evidencia sua cumplicidade com o fazer artístico, podendo entregar-se às emoções provocadas pela apreciação de uma obra. Os teóricos da literatura não puderam acessar todos os escritos de Aristóteles porque muitos ficaram perdidos no tempo, inclusive uma parte que aprofunda o conceito da comédia. Ainda assim, salvaram-se os escritos sobre a teoria da *mimese*, da *tragédia*, da *catarse*, da *epopeia*.

Tanto Aristóteles, em sua *Arte Poética*, quanto Platão, na *República*, trazem conceitos que fundamentam a arte literária até hoje; principalmente quanto à caracterização dos gêneros dramático, narrativo e lírico. Os estudos desses filósofos fundamentaram, ao longo de séculos, grandes obras de diferentes autores, escritas em todos os gêneros. Aristóteles procura uma distinção entre a tragédia e a comédia, sendo a primeira imitação de homens superiores e, a outra, de homens inferiores. Ao definir *tragédia*, no capítulo VI, ele apresenta um elemento que, em sua opinião, é fundamental para a constituição do gênero dramático:

[...] A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mais por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2006, p. 35).

A *catarse* está diretamente relacionada ao comportamento esperado do público para o espetáculo aristotélico, quase totalmente entregue às emoções despertadas. Em determinadas histórias, o efeito catártico é acionado pelo castigo da personagem, pela conquista do objeto almejado ou pela justiça aplicada nos contraventores.

A seguir, apresentam-se outras características que fundamentam o gênero dramático, especificamente, segundo Aristóteles e segundo Brecht.

1.1 Drama aristotélico e drama não-aristotélico

O drama aristotélico criava um clima mágico e ilusório cujo objetivo era envolver o espectador de modo que o sonho se transformasse, para ele, num momento real. Essa magia do espetáculo resultava numa identificação do público que se via envolvido pela ilusão da cena, dispensando uma posição mais crítica em relação ao que presenciava. O espectador era “hipnotizado” durante a peça e, completamente “fiscado” pelo teatro, ele deixava-se levar através das emoções, na busca de purificá-las. No entanto, também havia momentos em que as peças aristotélicas propunham uma reflexão sobre a realidade, principalmente a partir dos conflitos vividos pelas personagens.

A *unidade de ação* é característica peculiar atribuída ao teatro aristotélico. Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld apresenta o modo como ocorre essa organização do texto dramático:

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela idéia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (*catarse*), último fim da tragédia (ROSENFELD, 1985, p. 33).

A *verossimilhança*, meio pelo qual acontece a *catarse*, está presente em uma peça de acordo com a veracidade das representações. Segundo Aristóteles, “é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível”(ARISTÓTELES, 2006, p. 87). Assim, a realidade e a possibilidade de algo ser real determinam a verossimilhança aristotélica.

A ordem e a evolução dos acontecimentos representados no teatro aristotélico também são determinantes para a construção da unidade dramática:

Todo é o que tem princípio, meio e fim. O princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; aquilo, depois do qual é natural que haja ou se produza outra; o fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele mais nada ocorre. O meio depois de uma coisa e é seguido de outra (ARISTÓTELES, 2006, p. 39).

Parecem óbvias as informações trazidas nesse trecho. Entretanto, elas são fundamentais para se compreender que o drama aristotélico era composto de partes interligadas, dependentes entre si e demarcadas em início, meio e fim. Essa estrutura rígida colabora para a construção do clima ilusório representado para o espectador da peça. Envolvido pela fantasia criada no teatro, o público caminha rumo ao objetivo de alcançar a *catarse*.

A *peripécia* e o *reconhecimento* também estão entre os recursos do drama para Aristóteles. Segundo o filósofo, “a peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre [...] em conformidade com o verossímil e necessário” (ARISTÓTELES, 2006, p. 47). Responsável por situações que surpreendem o leitor do texto dramático, a peripécia permite que a história siga novos rumos, tornando a ação inusitada e transformando o destino da personagem. Para elucidar uma ocorrência desse recurso, Aristóteles comenta uma situação que ocorre em *Édipo Rei*: “o mensageiro que chega julga que vai dar gosto a Édipo e libertá-lo de sua inquietação relativamente à sua mãe, mas, quando se dá a conhecer, produz o efeito contrário” (ARISTÓTELES, 2006, p. 47). Essa inversão, que dinamiza a ação dramática do teatro aristotélico, chama-se *peripécia*.

Outro recurso responsável pela criação da ilusão é o figurino. Além dele, as indumentárias e o aspecto físico propostos nas rubricas colaboram para que se constitua o perfil dos tipos representados. As atitudes e as falas de cada indivíduo demonstram o caráter das personagens, mas a peça também esconde determinadas verdades, importantes para

sugerir o inusitado que, ao se revelar, produz o efeito do *reconhecimento*. Segundo Aristóteles, “o *reconhecimento*, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio” (ARISTÓTELES, 2006, p. 47). Na maioria das vezes, esse recurso se evidencia no uso da máscara. No momento da remoção desse elemento, o reconhecimento e a verdade causam surpresa ou espanto. Segundo Aristóteles, o melhor dos reconhecimentos provém da peripécia (ARISTÓTELES, 2006, p.62). Determinadas vezes, descobre-se que, sob o disfarce, havia exatamente o contrário da imagem que se supunha, ou seja, o belo escondendo o feio, a mentira escondendo a verdade, assim por diante.

Do mesmo modo que outros recursos do texto dramático, a peripécia e o reconhecimento ratificam a concepção de teatro denominado aristotélico, em que o público é envolvido numa ilusão que o mantém fora do espetáculo, ou seja, conservando uma parede entre a plateia e o palco. A distância entre essas duas posições representa uma fronteira entre o público e a encenação. Desse modo, o espectador e o ator afastam-se, impedindo que haja uma interação direta entre esses dois elementos do espetáculo.

Há dezenas de séculos, o drama aristotélico surgiu e virou referência para os estudiosos da Teoria Literária. Mas, a partir das mudanças históricas do fim do século XIX, surgiram novos textos sobre o gênero dramático, dentre eles, aqueles que organizam o teatro épico de Bertolt Brecht.

Segundo alguns teóricos e críticos literários, entretanto, épico não é o nome mais adequado para chamar o texto do teatro brechtiano. Por apresentar uma estrutura distinta daquela proposta por Aristóteles e por ter sido utilizado primeiramente na literatura, o drama épico de Brecht também ficou conhecido como não-aristotélico. Na *Arte Poética*, Aristóteles busca esclarecer a relação entre o gênero épico e o gênero dramático. Para diferenciá-los, ele explica: “quanto à epopéia, por seu estilo corre parelha com a tragédia na imitação dos assuntos sérios, mas sem empregar um só metro simples e a forma narrativa. Nisto a epopéia difere da tragédia” (ARISTÓTELES, 2006, p. 34). O gênero dramático é apresentado por personagens que vivem os diálogos e as situações da história, no mesmo tempo em que se encontra o espectador. Por outro lado, o gênero épico inclui diversos níveis temporais de representação, transportando, em determinados momentos, a história para o tempo passado em relação ao presente do espectador. Além disso, a epopeia reúne trechos com diálogo, com poesia lírica e com narração.

O crítico literário Gerd Bornheim, em *Brecht: a estética do teatro*, indica o cuidado que se deve ter para não confundir a terminologia do teatro épico:

Contra certa confusão terminológica reinante na época, e sem esquecer o fato, evidentemente sabido por Brecht, de que o épico tradicional nasce da literatura, não devemos empregar as palavras com indiferença: naqueles anos falava-se em teatro épico e em drama épico (incluído aí o jovem Brecht). Mas nosso dramaturgo vai reservar a expressão “teatro épico” para as técnicas que se prendem à construção da globalidade do espetáculo e que resultam na constituição do épico. Quanto ao texto, melhor será falar em dramaturgia não-aristotélica (BORNHEIM, 1992, p. 133).

Em outras palavras, quando se tratar da encenação do espetáculo, do teatro representado no palco, torna-se mais correto chamar de teatro épico. No entanto, sem a representação, em “estado de texto”, o texto teatral brechtiano recebe o nome de drama não-aristotélico.

Segundo Bornheim, no sentido teatral, “a palavra épico surge pela primeira vez num texto de Brecht, ao menos de modo decisivo, e quase como uma bandeira, em meados de 1926” (BORNHEIM, 1992, p. 137). A partir de então, ela passa a fazer parte dos estudos realizados pelo alemão. A necessidade de diferenciação entre as duas expressões provém, principalmente, das características que distinguem a arte literária da arte teatral.

A década em que o jovem Bertolt despertou para a criação de um novo teatro, que contribuiu para o desenvolvimento da cultura do país, também foi bastante conturbada política, econômica e socialmente. A industrialização espalhou suas marcas pelas ruas, provocando transformações econômicas, artísticas e sociais no mundo todo. Bornheim destaca que Piscator - importante dramaturgo alemão que, com Brecht, fundou o teatro épico -, introduziu novas nomenclaturas para a arte teatral: “O ponto de partida do pensamento de Piscator encontra-se em expressões como: teatro proletário (foi a primeira denominação utilizada por ele), teatro popular, teatro de tendência (ele emprega a palavra *Tendenz*) e teatro político” (BORNHEIM, 1992, p. 122). Brecht e Piscator politizaram a arte teatral, principalmente, porque se sentiam instigados pelo momento histórico que presenciavam.

Alguns escritores, despertados pelos ideais disseminados por correntes filosóficas como o Positivismo e o Marxismo, a partir do início do séc. XX, se dedicaram a criar novos estilos de representação para o gênero dramático. Enquanto Marx lançava a ideia do homem consciente e atuante, que desempenha um importante papel na sociedade; Brecht despertava ainda mais para os ideais de representação do teatro que seria criado. Assim, política e arte se uniram para questionar as situações do mundo real. Esses ideais passaram a prevalecer no

pensamento da sociedade, caracterizando o teatro e reforçando a função social atribuída à própria arte. Brecht escreve a respeito dessa função do texto dramático:

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento significativo (típico) histórico-socialmente. Dá relevo a todas as cenas em que só homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência (BRECHT, 1957, p. 296).

A partir do teatro épico, cada elemento da cena possui seu significado e sua função. O comportamento das personagens, principalmente, demonstra as características específicas da classe social à qual pertence, não refletindo sua realidade pessoal, individual. Cada indivíduo retrata, portanto, uma situação comum a um grupo de seres, submetidos aos mesmos tipos de vivências, específicas à camada social que lhe é atribuída.

Da proposição de um teatro politicamente engajado, que exerce determinada função na sociedade, surge o teatro épico, a fim de revelar a realidade do mundo e o processo de construção do espetáculo, através da aplicação de determinados recursos. A ação dramática proposta por Brecht adquire um estilo anti-ilusionista. O questionamento da realidade e da própria arte proposta por Brecht revelava-se indispensável para o “espectador moderno”:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (contexto em que as ações se realizam), mas sim que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 1957, p. 182).

O drama não-aristotélico vai além porque procura despertar a ação no espectador, para que transforme a sociedade. A partir dos questionamentos levantados no palco, espera-se que o espectador busque transformar o mundo e sua realidade social.

Em *Iniciação ao teatro*, Sábato Magaldi reflete a respeito dos ideais defendidos pelo dramaturgo alemão:

É sabido que Bertolt Brecht recusa as idéias de comunhão e de participação, e, à adesão ilusória do espectador, substitui uma atividade crítica, a seu ver essencialmente artística. O público liberta-se do mundo mágico da ficção, para submeter o espetáculo ao raciocínio dialético. A encenação enriquece a experiência do espectador, que apura o instrumento marxista de análise, com o objetivo de modificar a sociedade (MAGALDI, 1985, p. 77).

No teatro épico, a peça é relatada como em uma narração, colocando o espectador em posição de observador e de juiz dos acontecimentos apresentados. Basicamente, o que diferencia o drama aristotélico do drama não-aristotélico é a representação. No primeiro, a ilusão é mantida ao longo da peça. Já no segundo, ela é rompida, e os mecanismos que a geram são revelados para o público.

De acordo com Magaldi, “Brecht, quando formulou, em 1927, a teoria do teatro épico, estava tentando, na verdade, conciliar os gêneros que, na aparência, por meio de argumentos e não da sugestão, aguça o espírito crítico, ao invés de provocar o efeito ilusório” (MAGALDI, 1985, p. 104). Brecht era contra os efeitos do espetáculo tradicional e propunha um teatro composto por cenas independentes, descartando uma linearidade e uma progressão temporal de acontecimentos.

Magaldi explica: “o que realmente Brecht aprimora é a técnica da composição por cenas isoladas. Não há, em sua dramaturgia, apresentação, desenvolvimento e desfecho, como na forma tradicional.” (MAGALDI, 2001, p. 271). Assim, a desconexão entre as partes transforma a história em diversas outras pequenas histórias dentro de um todo que pode, ou não, desintegrar suas partes.

As peças também introduziram uma ação mais dinâmica, em que o espectador é convidado a tirar conclusões sobre aquilo que vê. Mesmo que as personagens se mostrem alheias, inconscientes, aparentemente distantes da realidade, o público é forçado a encontrar soluções para as situações conflitantes da peça, que se mantém, muitas vezes, aberta. Esse novo comportamento do espectador abriu espaço à descoberta das engrenagens que impulsionam o teatro. A peça revelando-se ao público, sem medo de comprometer o prazer estético provocado pela fruição da arte teatral.

O teatro aristotélico sempre manteve o público do lado de fora da história, utilizando o recurso da quarta parede - que representa uma fronteira entre a encenação e a plateia. Desse modo, o espectador e o ator afastavam-se, e a interação entre os dois elementos do espetáculo não acontecia. Para transformar esses dois papéis, o teatro épico fez questão de notar a presença do ator e do espectador no sistema teatral:

O teatro não é apenas o palco, mas também a sala e o público que a preenche. O universo representado e tornado visível no espetáculo teatral constitui uma notável superestrutura intencional e uma reinterpretação do que se passa realmente ‘em cena’, durante a representação. Para o público da sala, a cena real é, certamente, sempre ‘aberta’ durante a ‘representação’ (no curso dos diferentes ‘atos’): diz-se que a cortina ‘se levanta’. Mas o espaço, de um certo modo fictício, que é representado no ‘palco’ onde se desenrola a ação do espetáculo, tanto quanto os processos e os eventos que ocorrem nessa ação, podem ser considerados e figurados de duas maneiras diferentes: seja como se tudo isso se passasse num mundo ‘aberto’ para o público ou, ao contrário, ‘fechado’ para ele’ (INGARDEN, 1988, p. 158-159).

Esse trecho esclarece que a peça pode “se abrir” para o espectador, convidado a participar dos eventos, sem envolver-se emocionalmente. Ou “manter-se fechada” para ele, utilizando o recurso da quarta parede, como se o espectador não estivesse ali.

Conforme as ideias de Brecht, a fruição estética de uma obra de arte promove, em seu apreciador, uma transformação cultural e moral. No teatro épico, o espectador é um investigador, decifrador dos mecanismos que regem a máquina do teatro e a máquina do mundo. Seu comportamento perante o drama varia de acordo com as características estruturais da forma teatral. Brecht estabelece sua opinião a respeito da diferença do comportamento do público conforme o teatro aristotélico e o teatro não-aristotélico:

O espectador de teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – Isso é natural. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – isto tem de acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio-me de quem chora e choro com os que riem (BRECHT, 1957, p. 75).

A postura do espectador também vai depender da visão que ele possui a respeito das coisas do mundo, ou da visão que a própria peça e a encenação proporcionam. Por isso, é relevante e instigadora a influência do drama não-aristotélico no olhar que o espectador deposita sobre a expressão artística.

O teatro brechtiano possui um caráter desafiador; não teme o confronto de ideias. Ele é dinâmico, na medida em que desperta o público, interagindo com ele; o que mantém a atenção

do espectador envolvida no andamento da peça e nos mecanismos que geram o espetáculo. Brecht afirma que, “para o homem atual, o valor das perguntas reside nas respostas. O homem de hoje interessa-se por situações e por ocorrências que possa enfrentar ativamente” (BRECHT, 1957, p. 10). O resultado desse comportamento é uma transformação que emancipa o ser que acompanha a história.

Enquanto o drama aristotélico objetiva atingir a catarse, o drama não-aristotélico se aproxima de efeitos anticatárticos. O teatro épico não só evita o envolvimento, a “hipnose” que aproxima o espectador do universo da personagem, como também procura estranhar a ação ou a personagem e distanciar-se dela, para poder refletir e tomar uma posição crítica em relação ao que vê:

[...] Mas a transmissão de emoções ao espectador – contágio emocional – não é, decerto, uma transmissão pura e simples. Nela surge o efeito de distanciação, que não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas sim sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam se encobrir-se com as da personagem representada (BRECHT, 1957, p. 97).

Essa afirmação de Brecht vai de encontro à ideia de um espectador que se coloca no lugar da personagem, procurando viver as mesmas emoções que ela. O dramaturgo prefere que o espectador não precise “vestir” a personagem para se divertir durante o espetáculo.

Em *O teatro épico*, o crítico Anatol Rosenfeld também escreveu um comentário a respeito da mudança operada na visão sobre o papel do público, a partir do teatro épico:

[...] para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social. Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo ‘efeito de distanciamento’ (Verfremdungseffekt = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora (ROSENFELD, 1985, p.151).

O efeito de distanciamento desperta um pensamento transformador, pois permite uma visão mais ampliada da ação na história. O responsável por gerar diretamente esse efeito no palco é o ator. Segundo Bornheim, “o ator é peça central para que o distanciamento atinja os seus objetivos; ele é o grande intermediário, o elemento vivo de ligação entre o texto e o

espectador” (BORNHEIM, 1992, p. 257). Sem dúvida, o papel da *persona* é fundamental para produzir os efeitos almejados pelo drama não-aristotélico. O ator é responsável por repassar ao público, através de seus diálogos e caracterizações (tipo físico, figurino, maquiagem, máscara, enfim), a visão de mundo que o dramaturgo deseja transmitir: Em seus estudos, Brecht apresenta esse caráter da representação do ator:

A auto-observação praticada pelo artista, um acto artificial de autodistanciação, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do actor que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante. (Brecht, 1957, p. 93).

Em qualquer momento que o ator distanciar o olhar sobre sua representação e fizer comentários com o público, vai acontecer uma quebra na ilusão cênica que, supostamente, envolverá o espectador. Segundo Brecht, existem três modos de distanciar o espectador em relação ao espetáculo:

Numa representação em que se não pretenda uma metamorfose integral, podem utilizar-se três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresenta: 1. recorrência à terceira pessoa; 2. recorrência ao passado; 3. explicitação de indicações sobre a representação e de comentários. O emprego da forma da terceira pessoa e do passado possibilitam ao actor a adoção de uma verdadeira atitude distanciada. Além disso, o actor deve incluir no seu desempenho indicações sobre a representação e também expressões que comentem o texto, proferindo-as juntamente com este, no ensaio (BRECHT, 1957, p. 133-134).

O teatro não-aristotélico utiliza-se de inúmeros recursos que rompem com a ilusão. Através deles, o drama brechtiano impossibilita a ocorrência da tensão dramática, que suscita a catarse. Segundo o trecho destacado, a utilização da terceira pessoa, o retorno ao passado e os trechos explicativos no drama não-aristotélico proporcionam o efeito da distanciação.

Além da presença dos trechos narrativos, destaca-se a ocorrência de trechos com música, nas peças que pertencem ao tipo de teatro denominado épico. Magaldi observa a importância daquela arte na construção desta:

Brecht atribuiu de novo à música função orgânica – e uma organicidade que ela não conheceu provavelmente nem na tragédia grega. Numa deliberada ruptura com o diálogo, o canto passa a comentar os acontecimentos, ao fim das cenas, estabelecendo um contínuo jogo dialético na representação, inerente ao objetivo almejado. A música provoca aí, melhor do que outros recursos, o efeito de estranhamento (MAGALDI, 1985, p. 41).

Assim, a música provoca o efeito que mais caracteriza o teatro épico: o estranhamento que distancia o olhar sobre a ação representada no palco.

Na verdade, pode-se concluir que o teatro épico é uma verdadeira mistura de características provindas de variados tipos de teatro. Paolo Chiarini relaciona algumas manifestações que participam dessa junção de fenômenos teatrais promovida por Brecht:

[...] Do espetáculo medieval Brecht tirou o ritmo largo e despreocupado [...] O alternar-se da ação e da narração, os comentários e ‘sermões’ convidando o público a extrair do texto a ‘lição’ competente; da dramaturgia elisabetana e barroca, ao invés, uma concepção mais desembaraçada e elástica de estruturação dramática, e uma intervenção mais acentuada do tema ‘cômico’ no complexo de uma orquestração fundamentalmente ‘séria’ (do teatro elisabetano, em particular, o princípio – racionalista – da iluminação sempre total do palco); do teatro oriental, sobretudo indicações para a recitação, para o guarda-roupa, para o uso, por vezes, de máscaras e da música em função alienante, pelo caráter alusivo e simbólico do contra-regra (CHIARINI, 1967, p. 133).

De acordo com todas as diferentes origens de cada recurso apresentado acima, torna-se mais fácil entender que não existe um tipo de teatro puro, ou uma peça que siga rigorosamente as características de apenas uma tipologia dramática. De qualquer modo, quem ganha é o espectador que se diverte diante de tantas possibilidades, técnicas teatrais avulsas (em peças diferentes) ou sincronizadas dentro de uma mesma peça.

1.2 A metalinguagem e a máquina teatral

O teatro define-se por meio de uma conexão entre diversas expressões artísticas, dentre as quais a criação literária. As rubricas, indicações em destaque no texto dramático, possuem a função de especificar a concepção cênica dos acontecimentos, para o caso de uma

encenação da peça. Em *Semiologia do teatro*, Roman Ingarden descreve os elementos que compõem a linguagem verbal do teatro:

[...] As palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal da peça de teatro enquanto as indicações para a direção dadas pelo autor formam o texto secundário. Essas indicações certamente desaparecem assim que a obra é encenada, e é somente na leitura da peça que elas são lidas e exercem sua função de representação (1988, p. 151).

Conforme explicado pelo crítico, o gênero dramático inclui os diálogos, que compõem o texto principal, e as rubricas, componentes do texto secundário da peça. Entre as falas das personagens e as atitudes que serão tomadas no palco está a visão de mundo do dramaturgo que criou a história. Os escritores, através do trabalho com a linguagem, contribuem para ampliar os conhecimentos de mundo do leitor e para despertar uma visão mais crítica sobre sua realidade.

O uso criativo da linguagem, determinadas vezes, permite que o homem obtenha a realização de uma obra de arte resultante de seu trabalho. A literatura, a música, a pintura, o teatro e inúmeras outras formas de expressão artística colaboram na construção de significados para as coisas do mundo. A noção de cenário, sugerida pelo dramaturgo, por exemplo, pode ser efetivada com o auxílio das demais artes que cumprem o trabalho teatral, como a arquitetura, a escultura e a pintura. A nuance da iluminação, a melodia da música e a estilização das indumentárias também colaboram na construção do espetáculo.

Entre a dramaturgia contemporânea brasileira, é possível encontrar peças em que a própria arte dramática seja seu tema inspirador. Através da aplicação de recursos que revelam a máquina do teatro, o drama coloca-se à disposição de revelar os mecanismos que regem o seu próprio funcionamento e que orientam a complexa máquina do mundo. Essa abertura se deve graças aos acontecimentos históricos ocorridos até o presente momento da humanidade.

Com o passar do tempo, os caminhos do teatro seguiram novos rumos, acarretando uma mudança nas funções do escritor, da obra e do espectador. No início do século XIX, uma transformação político-social ocorreu na Europa, principalmente depois da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Décadas depois, já no século XX, Brecht procurou um teatro mais político e revelador, principalmente porque a II Guerra Mundial fora declarada e a Alemanha detinha o poder. Assim, o olhar do espectador da cena brechtiana se virou para

aquele conturbado momento vivido, dispensando qualquer disfarce que encobrisse a realidade.

O crítico teatral Paolo Chiarini, numa obra dedicada à análise da obra brechtiana, afirma: “[...] o impulso inicial da revolução teatral realizada por Brecht parte a todo instante do texto e da linguagem; não de exigências de natureza espetacular e externas” (CHIARINI, 1967, p. 121). Aqui, o autor deixa claro que Brecht transformou de maneira mais significativa a forma do texto dramático do que o modo de representação dos atores.

As frequentes quebras na continuidade da ação, com quem o espectador é defrontado, o obrigam a assumir uma postura crítica e reflexiva em relação ao que vê na peça. Essa atitude gera um efeito de distanciamento acompanhado com explicações sobre a produção da mensagem, revelando também a presença da metalinguagem.

O caráter metalinguístico de uma obra de arte pode desenvolver uma consciência crítica no público através do recurso do distanciamento. Luiz Paulo Vasconcellos, em seu *Dicionário de teatro*, destaca que “o distanciamento consiste numa revisão de fatos ou atitudes dos quais, de tão familiarizado, o espectador já perdeu qualquer perspectiva crítica” (VASCONCELLOS, 1987, p.70). Tal perspectiva é recuperada graças aos efeitos aplicados no drama não-aristotélico.

No livro *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*, a autora Catarina Sant’Anna busca esclarecer o fenômeno da metalinguagem teatral:

[...] poderíamos tentar, precariamente, definir a metalinguagem no teatro como sendo uma *decodificação* que tornasse transparente para o receptor (leitor ou espectador) os códigos (verbais e não-verbais) que constroem uma peça (escrita ou encenada). Essa decodificação se efetivaria de forma infinitamente variada, considerada a complexidade do teatro: compreenderia, por exemplo, o uso do recurso da *peça-dentro-da-peça*, ou da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), ou da obra auto-referente, que apresenta as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral, ou a exibição, na encenação, do trabalho oculto dos bastidores [...] (SANT’ANNA, 1997, p. 21).

Nesse trecho, a autora defende que a metalinguagem não só coloca em evidência o modo de criação artística, como nega a ilusão já citada e proporciona uma leitura metalinguística sobre o mundo através do teatro. Assim, a “peça-dentro-da-peça” revela as engrenagens que acionam a máquina do teatro e a máquina do mundo.

Segundo Chalub, Jakobson desdobra a função metalinguística em dois níveis, o do discurso denotativo e o do discurso conotativo:

A função metalingüística, no nível do discurso comunicacional, denotativo, opera com definições do código, usando para isso o próprio código. A metalinguagem conotativa, no âmbito do objeto artístico, opera também com o código para chegar a um processo de definição. Porém pode fazê-lo: através do tema “significado” dos termos, em mensagens lineares; através do significante ou visual, ou sonoro, para desenhar o significado; e com o significante, para traduzir/definir estruturalmente o objeto, demonstrando-o, em estreita operação com o trabalho da função poética (CHALUB, 1997, p. 41).

Os níveis do discurso denotativo e do discurso conotativo permitem que o texto dramático utilize diversas estratégias para a produção do efeito de distanciamento do teatro épico. Os trechos narrativos também permitem que se aplique a metalinguagem, enquanto as personagens distanciam seu olhar da representação ou, do tempo, voltando-se para o passado, na forma de *flashback*.

A substituição de uma informação pela outra torna possível o fenômeno narrativo. Brecht, em *Estudos sobre teatro*, afirma: “[...] A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão” (BRECHT, 1957, p. 47). Assim, o ator do teatro épico pode apresentar trechos narrativos que o colocam na posição de um contador de histórias.

De acordo com Samira Chalub, “a função metalingüística, em síntese, centraliza-se no código: é código ‘falando’ sobre o código. [...] é linguagem ‘falando’ de linguagem, é música ‘dizendo’ sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro ‘fazendo’ teatro” (CHALUB, 1985, p. 32). Assim, a metalinguagem é responsável pelo desvendamento das ilusões da arte e da criação artística. Na peça de teatro, é o espetáculo contanto uma história sobre o teatro. Atualmente, cada vez mais o homem cria metalinguagens para manter o hábito de analisar e questionar sobre o funcionamento das coisas do mundo:

Aludir ao processo criador, ao poeta, a termos técnicos e problemas de expressão, conflitar-se diante de uma lira, rima, musa, canto, verso, se música se poema, se pintura se texto, são as invenções críticas, efeitos da transformação ocorrida após a Revolução Industrial, fermento metalingüístico (CHALUB, 1988, p. 47).

O pensamento da era industrial trouxe várias mudanças para os processos da criação linguístico-literária. No entanto, a novidade nem sempre descarta aquilo que é antigo. Mesmo com a inserção de novas tecnologias, certos conceitos da sociedade urbano-artesanal e rural permanecem presentes na linguagem utilizada pelas pessoas. A inserção de máquinas capazes de reproduzir linguagens estimulava a criação artística. Além dos recursos tecnológicos utilizados como as projeções no teatro, a arte agregou às formas de representação determinados cartazes litográficos, cujo caráter metalinguístico - a mensagem criada a partir da própria mensagem – demonstrava o novo comportamento que surgia.

Décio Pignatari, em *Semiótica e literatura*, composta por estudos a respeito da obra de Charles Sanders Peirce, afirma:

Baseados na fundamental postulação de Peirce – o *significado de um signo é outro signo* – podemos dizer que o repertório de signos referenciais da era revoluta passou a constituir o ‘significado’ ou ‘conteúdo’ do repertório de signos da nova era industrial. Assim, a sociedade urbano-artesanal e rural, ao mesmo tempo em que começava a desaparecer, continuava, com seu antigo repertório, a contaminar o novo, como vemos numa expressão como *horsepower* e tal como fazemos hoje em referência à idade mecânica em fase de transformação; ‘alavancas do progresso’, ‘a todo vapor’, etc. (PIGNATARI, 1974, p. 73).

Décadas depois do início da industrialização, a máquina continua presente na vida cotidiana, na língua e na arte. Com o avanço da era digital, as pessoas estão incluindo novos termos em seus discursos. A inserção de instrumentos tecnológicos, no processo de reprodução da mensagem demonstra uma evolução do pensamento humano, revelando os processos de comunicação e de expressão artística.

O antigo hábito da metalinguagem, presente no homem, auxiliou o trabalho do artista que não se importou de revelar sua máquina, criada para representar outro mecanismo, aquele que regula as engrenagens do mundo. A ideia da máquina associada à criação artística, inclusive como seu tema inspirador, acompanha o homem há longo tempo. No campo literário, a tentativa de descrever a *máquina do mundo* já originou diversas obras, escritas por distintos autores. Décio Pignatari cita os nomes de alguns autores, cujos escritos relacionam a arte, a máquina e a metalinguagem:

aquilo que se constituiria numa postulação célebre de Le Corbusier, meio século mais tarde (*machine à habiter* transformada por João Cabral de Melo Neto em *machine à émouvoir*, aposto como epígrafe a *O Engenheiro*), é exatamente o postulado A com que Araripe Jr. abre seu ensaio: *A Obra de Arte é uma Máquina de Emoções*. É no segundo artigo que integra a segunda parte do trabalho – *A Máquina* (a primeira se intitula *O Maquinista*), datado de 24/12/1888 [...] (PIGNATARI, 1974, P.83 - grifos do autor).

A metáfora da máquina demonstra que a arte, conforme os ideais aristotélicos, possui a capacidade de despertar emoções. Nas obras citadas por Pignatari, a máquina da arte, como qualquer outra, obedece a certos comandos que orientam o seu funcionamento.

João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Dante Alighieri, Luís de Camões, Haroldo de Campos são alguns dos escritores que apresentaram a máquina do mundo em suas obras. Alighieri, na trilogia da *Divina Comédia* e Drummond, na antologia poética *Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo*, especificaram ainda mais a poesia que explica o funcionamento da *Máquina do mundo*, inclusive intitulando seus poemas sob essa mesma alcunha. Enquanto converte o resultado do seu trabalho numa reflexão sobre o próprio fazer artístico, a arte explica como ocorre a criação do mundo imaginário e a recriação do mundo real.

Pignatari escreveu que Charles Sanders Peirce, fundador da Semiótica, tentara convencê-lo de que “a obra de arte há de ser sempre uma máquina de sensações, aparelhada por meio de processos semelhantes aos das máquinas que têm por fim apenas o desenvolvimento da força [...]” (PIGNATARI, 1974, p. 85). A declaração de Peirce pressupõe a necessidade de um elemento que acione as engrenagens da máquina: o trabalho.

Roland Barthes foi outro que arriscou uma definição para a máquina artística, especificamente a do teatro. No seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis cita também essa importante colocação do autor, presente na obra *Estudos sobre teatro*:

O que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina esconde-se por detrás de um reposteiro, mas assim que fica a descoberto começa a enviar-nos mensagens. Estas mensagens têm de característico o facto de serem simultâneas e, todavia, terem diferentes ritmos; em determinada altura do espetáculo recebemos ao mesmo tempo seis ou sete informações (provenientes do cenário, da indumentária, da iluminação, da colocação dos actores, dos seus gestos, mímica, falas) mas algumas delas permanecem (como acontece com o cenário) enquanto outras se vão modificando (as palavras, os gestos); estamos, portanto, perante uma verdadeira polifonia informativa e é isto que constitui a teatralidade: uma densidade de signos (BARTHES apud PAVIS, 1999, p. 240).

Quando o teórico cita o estado “em repouso” da máquina, ele pode estar se referindo ao teatro em condição de texto, sem representação com atores. Há uma relação polifônica entre os signos que compõem a arte dramática. Por isso, ler uma peça compreende à apreciação da literatura dramática. Algumas peças, inclusive, apresentam trechos de rubricas com efeito narrativo, mas que se transformam em ação pelo encenador da peça. Para efetivar o espetáculo teatral, é preciso encenação, com a colaboração da sonoplastia, do figurino e da iluminação (não necessariamente de todos esses elementos).

A máquina da arte dramática depende, não somente de um objeto, mas também de um instrumento e de um receptor para o produto criado. Assim, o roteiro, o ator e o espectador são fundamentais para a criação dramática. O crítico Sábato Magaldi, em *Iniciação ao teatro*, preconiza que “os trabalhadores do palco, se conscientes, são também os artesãos do futuro” (MAGALDI, 1985, p. 120). Dessa forma, construindo a arte teatral, escritores, atores, espectadores, iluminadores, maquiadores e todos os outros envolvidos na concepção do espetáculo, juntamente com outras artes, auxiliam na construção do futuro, cada vez que se abrem as cortinas e que o espetáculo começa.

2 A CARAVANA DA ILUSÃO PELOS CAMINHOS DO MUNDO E DA ARTE

A epígrafe da primeira peça de teatro da obra *Metamorfoses do pássaro* (1999), escrita por Alcione Araújo, provoca o leitor/espectador a refletir sobre uma questão relevante que acompanha o ser humano há séculos. Ao citar Jean Cocteau¹, o autor revela uma devoção pelo renomado dramaturgo e uma rendição do artista perante sua própria arte. Com a epígrafe citada, Alcione Araújo desperta o interesse pelas questões relacionadas ao fazer artístico. Além de *A caravana da ilusão*, outras peças que compõem o livro *Metamorfoses do pássaro* (*Em nome do pai, A prima-dona e Doce deleite*) trazem histórias diversas, mas de temática semelhante, nelas, a arte é o principal assunto abordado. A primeira peça do livro, analisada aqui, foi escrita em 1981 e, depois, reeditada pelo autor numa trilogia intitulada *Teatro de Alcione Araújo* (1999). *A caravana da ilusão* possui inúmeros trechos que levantam questões éticas, sociais e estéticas relacionadas à composição artística. Sua leitura, portanto, desperta um olhar crítico sobre as condições que a arte, sobretudo a de circo, enfrenta para sobreviver.

Na mesma página em que apresenta *A caravana da ilusão*, seu “delírio em um ato”, Alcione Araújo dedica a obra a artistas que, de alguma forma, contribuíram na elaboração da peça. Assim, ele busca inspiração no teatro, no cinema e na pintura. Sua criação é dedicada a Qorpo Santo, Nelson Rodrigues, Glauber Rocha e Pablo Picasso. Ao último, porque esse retratou personagens como as figuras que compõem a trupe da peça. Segundo o próprio dramaturgo, “o impulso de escrevê-la surgiu de uma longa contemplação – dias, meses, anos de deslumbramento – da série de quadros de Pablo Picasso sobre a temática circense, intitulada *Saltimbancos*, pelo próprio pintor” (ARAÚJO, 2000, p. 9). Inspirado na observação das personagens que compõem os quadros, o autor optou por revelar, através de uma ação fantástica e repleta de mistérios, as inquietações que consomem com a paz dos artistas. Indecisos diante dos caminhos da vida, eles se sentem (e são) excluídos pelas pessoas que

¹ “A arte é indispensável. Se ao menos soubéssemos para quê!” (COCTEAU apud ARAÚJO, 1999, p. 11).

moram na cidade, além de levarem consigo todo o peso da tradição do circo, arte a qual representam.

A caravana da ilusão possui uma estrutura dramática organizada em ato único, composto de cenas dependentes entre si, ou seja, que estão interligadas. As personagens da história estão diretamente ligadas ao universo artístico e caminham pelo mundo em busca de acertar suas escolhas. Logo no início, o autor especifica que Bufo, Lorde, Bela e Roto são componentes de uma trupe de artistas. Tristes com a perda de seu líder - pai dos três primeiros -, o grupo de saltimbancos fica desorientado a cada bifurcação surgida na estrada. Indecisos diante de direções que levam para lados opostos, eles só têm uma certeza: um desses caminhos permite a continuação da história da trupe e do seu trabalho artístico e, o outro, traz o perigo iminente do desmembramento do grupo e o fim da história daqueles artistas. Numa parada para descansar e matar a fome de respostas, a trupe encontra outra personagem da história. Ziga é uma triste cigana que encontra os saltimbancos numa encruzilhada e, a partir desse momento, os obriga a tomarem uma decisão.

A caravana da ilusão revela, ao espectador, os mistérios que envolvem a vida e a arte. Se a arte imita a vida, esta também utiliza aquela para explicar diversos mistérios que a ciência ainda não consegue esclarecer. Na opinião do crítico Anatol Rosenfeld, “para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social” (ROSENFELD, 1985, p. 151). Para promover uma posição crítica em relação à realidade, muitas vezes, a arte se coloca a serviço do leitor/espectador.

De acordo com o que foi dito anteriormente, a ação da peça transcorre de forma linear. Entretanto, o dramaturgo, num determinado momento da história, recorre às personagens para que elas, somente com suas ações, consumam a passagem do tempo. Nesse momento, ocorre um salto na narrativa dramática. A rubrica confere uma dimensão narrativa à ação dramática. O teatro revela seu poder de ultrapassar as barreiras do imaginário e adentrar no universo dos problemas reais, sugerindo formas de resolvê-los. De uma hora para outra, surge Bela em adiantada gravidez:

[...] Diante de BELA, a acariciar-lhe o ventre, está ROTO, sem máscara e com olhar bestificado. Nesse momento, surge BUFO, vindo do mesmo lugar de onde surgira no começo desse delírio. Tanto tempo passou desde então, que a trupe retorna, provavelmente sem o saber, à mesma encruzilhada. É o fim de mais um dia. Em passos lentos, BUFO passa pelo casal, pára, acaricia o ventre de BELA (ARAÚJO, 1999, p. 40).

Assim que recomeça a caminhada da trupe, uma bifurcação outra vez marca o caminho. Os saltimbancos não percebem, mas estão naquele lugar onde a peça começou. A ação é una, total e circular, isto é, seu desenvolvimento leva a ação de volta ao mesmo ponto do princípio. Como no mundo, as ações que fazem a progressão temporal da peça também se transformam no espaço. Lorde, filho caçula do velho líder, se lembra desse caráter do planeta em que vivem os humanos: “Perdão, se os ofendo. Mas, se a terra é redonda, como disse aquele velho na última feira, que diferença faz se andamos para lá ou para cá? Em qualquer direção que formos, estaremos girando, e passaremos sempre pelos mesmos lugares” (ARAÚJO, 1999, p. 18). Essas palavras soam quase como uma previsão de futuro porque Lorde, mais tarde, vai se afastar do grupo e, depois de algum tempo, reencontrá-lo.

A partir desse momento, depois de longas discussões e momentos de muita emoção, com encontros e despedidas, a história encaminha-se para o fim. No entanto, isso não significa que a caminhada tenha terminado. Os saltimbancos recolhem seus pertences e seguem pela estrada do mundo e da arte, dispostos a enfrentar todos os dilemas das encruzilhadas da vida.

Alcione Araújo, numa edição exclusiva da peça (destinada ao público escolar), comenta a história da caravana, mostrando sua relação com o mundo da fantasia e com o mundo real:

Ao longo da narrativa, mudos falam, cavalos voam, uma cigana estéril arrebatada o coração dos irmãos, irrompem paixões impressentidas e avassaladoras, há nascimento e morte, instauram-se disputas, desenlaces e despedidas. A caravana anda em círculo, a ação dramática é circular e a terra é redonda. É infinito o caminho a percorrer. Como infinitos são os caminhos da arte, da criação e da vida (ARAÚJO, 2000, p.8).

Nessas idas e vindas, a caravana aponta como os homens são iguais quando se sentem amedrontados pelas incertezas da vida. A única certeza do homem é sobre a distância a percorrer pelos caminhos do mundo, da vida e da arte.

2.1 O funcionamento da máquina e os operários da arte

As situações da peça *A caravana da ilusão*, vividas pelos saltimbancos, envolvem o espectador em um clima ilusório, suscitando uma experiência estética e uma manifestação de suas emoções. Entretanto, esse caráter fantasioso da ação dramática sofre determinadas quebras provenientes da visão crítica despertada pela realidade dos grupos sociais representados nos artistas e no povo cigano da peça.

Mesmo gerando um clima misterioso, nenhuma peça, escrita nos últimos dois séculos, desconsidera os avanços que as mudanças históricas e as inovações tecnológicas trouxeram para a arte dramática. Alcione Araújo propõe situações em que as personagens fornecem conhecimentos ao público, por exemplo, através da relação semântica entre seus nomes e os papéis que os atores desempenham na história do teatro. O dramaturgo evoca os conhecimentos prévios do espectador para completar o sentido da história, revelando mais sobre o universo dos artistas, do circo e do teatro.

A arte é como uma máquina que produz sonho e ilusão. O seu funcionamento depende de profissionais hábeis no trabalho ao qual se dedicam. Os núcleos de circo e de teatro trazem esses profissionais representados pelos palhaços, atores, diretores, encenadores, figurinistas, enfim. Cumprem-se inúmeros papéis para colocar em funcionamento a máquina da ilusão, sendo todos de igual valor. *A caravana da ilusão* possui um quadro de personagens que apresenta quem são os responsáveis pela manutenção da arte, os operários dessa máquina.

Antes de dar vida às personagens, Alcione Araújo disserta, numa das inúmeras rubricas que compõem a peça, a respeito das visões que as pessoas assumem diante de uma encruzilhada. Com isso, o autor antecipa o comportamento assumido pelos saltimbancos. Ao longo da peça, cada personagem assumirá uma visão mística, prática ou esperançosa perante as bifurcações do caminho:

Nessas encruzilhadas de maus presságios, dúvidas, indecisões e desenlaces, o ar está sempre parado. Consta que até mesmo o vento as evita, temendo dividir suas forças. Os místicos acreditam que, em qualquer encruzilhada, um dos caminhos leva à virtude e o outro à perdição, um ao céu e o outro ao inferno, um à felicidade e o outro à desgraça, um ao apocalipse e o outro à salvação. Os práticos concluem apressadamente que dois caminhos distintos só podem levar a lugares distintos; enquanto os esperançosos suspeitam sempre que se pode chegar ao mesmo lugar por diferentes caminhos (ARAÚJO, 1999, p.13).

Independentemente da posição assumida, diante dessas decisões e indecisões, todo ser humano encontra inúmeras encruzilhadas que o forçam a fazer determinadas escolhas. O grupo de saltimbancos leva, em sua bagagem, o peso das incertezas que povoam a vida e a arte. Além disso, o fim da trupe é um risco que amedronta a todos. A morte do Bufão também pode ser o final da história daquela família de artistas. Utilizando as rubricas, Alcione Araújo continua descrevendo a trupe:

São quatro figuras exauridas pelo cansaço das longas caminhadas, abatidas pela tristeza que a morte recente do velho Bufão lhes deixou no coração; melancólicas pela nobreza envelhecida, envilecida e esfarrapada de suas roupas de cores, outrora fortes, mas agora pálidas e que, apesar disso, conservam a altivez nas atitudes e a intensidade nos sentimentos, movidos, quem sabe, pela fé e a esperança que lhes vêm no sangue desde tempos imemoriais (ARAÚJO, 1999, p. 15).

Os pobres saltimbancos possuem a difícil tarefa de garantir a manutenção da arte circense, da tradição familiar e, por que não dizer, da tradição milenar do circo. Por isso, o trabalho deles é fundamental para manter a máquina em pleno funcionamento.

A partir da perda de seu líder, além da tristeza e da insegurança que passam a habitar o coração dos saltimbancos, o desânimo e a discórdia evidenciam uma propensão para o fim da trupe. Durante toda a peça, a identidade daqueles artistas precisa ser reafirmada. Bufo recorre aos ensinamentos do pai, para fortalecer os laços com seu passado e com a arte que representa: “O pai dizia: o homem é o único animal que sonha. E que pode realizar seus sonhos. E, entre os homens, nós fomos destinados a isso: a criar sonhos e morrer de ilusão...” (ARAÚJO, 1999, p. 21). Com essa passagem, o autor devota à arte seu papel de criadora de ilusões. E acrescenta, ainda, uma característica que distingue a humanidade das outras espécies: a capacidade de sonhar. Alcione afirma que “os mortais vivificam em seus sonhos os monstros que escondem a sete chaves na luz do dia” (ARAÚJO, 1999, p. 26). *A caravana da ilusão* apresenta o sonho como principal produto da arte. Além disso, cada personagem da peça carrega consigo as belezas e as monstruosidades que também existem no mundo real.

Sempre em busca de definir o seu lugar na sociedade, a trupe discute a respeito de suas (in) certezas. Em outra passagem da peça, Bufo procura definir quem são os artistas e de que é feita a sua arte:

Bufo – [...] Nossos antepassados diziam que somos feitos da mesma matéria de que são feitos os sonhos. Existimos porque alguém nos sonha. Agora, por exemplo, no sonho desse alguém, eu digo essas palavras e faço estes movimentos... Diziam também que somos hóspedes das grandes fantasias noturnas dos homens. Tão intensas que nos tornaram visíveis àqueles que estão acordados... Mas diziam, e isso me parece terrível que quando quem nos sonha acordar, nós desapareceremos... (ARAÚJO, 1999, p. 32 – 33).

Alcione Araújo volta o olhar do leitor/espectador para a máquina da ilusão e revela como a arte realiza seu processo de “encantamento”. Paralelamente, ele alerta para os possíveis dilemas encontrados durante o processo de produção da grande máquina da ilusão. A arte se realiza a partir dos desejos e dos sonhos almeçados pelas pessoas. Enquanto o homem sonhar, haverá espaço para a produção artística. No entanto, esse não é seu único desafio. Além de se manterem dispostos a criar um mundo fantasioso, os artistas de circo têm de se acostumar com as dificuldades encontradas por quem vive da arte mambembe².

Assombrados pelos perigos do caminho, entre o sonho da arte e a realidade da vida, o grupo segue confuso e amedrontado. Bela conhece bem as angústias que uma indecisão pode provocar. Independentemente do caminho escolhido, ela só tem uma certeza, o desejo de continuar mantendo a tradição e a união da família: “O que não pode acontecer – por Deus que não! Nunca! – é seguirmos caminhos diferentes! Será o fim do que o pai sonhou! Será o nosso fim! Será o fim de tudo! E essa dúvida é um mau presságio. A dúvida é o princípio do inferno” (ARAÚJO, 1999, p. 22). Para a jovem, não há outro caminho a não ser aquele que o pai sempre sonhara. No entanto, nem todos concordam com Bela acerca desse destino previsível para suas vidas. Lorde mostra certa indignação com a obrigação de manter a tradição da família: “isso nunca aconteceu antes, porque o pai sabia o caminho e nós nem imaginávamos que poderia haver outro... ou outros” (ARAÚJO, 1999, p. 22). As palavras de

² Segundo o crítico teatral Sábato Magaldi, na obra *Panorama do teatro brasileiro*, “mambembe é uma companhia nômade, errante, vagabunda, organizada como todos os elementos de que um empresário pobre possa lançar mão num momento dado, e que vai, de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo” (MAGALDI, 1997, p. 151).

Lorde revelam que ele não concorda com a educação que teve, sugerindo sua preferência por uma direção oposta à do resto da trupe. Ao sugerir um terceiro caminho, o da volta, ele é fortemente criticado pelo irmão mais velho:

Bufo - O que está acontecendo com você, Lorde? É a segunda vez que fala em voltar! Agora, e logo depois do enterro. O que significa isso, Lorde? Está querendo desafiar o destino? Já não basta a morte do pai? Quer atrair sobre nós a terrível maldição? Você sempre soube que, para gente como nós, não há volta nem retorno (ARAÚJO, 1999, p. 18).

Esse trecho revela uma definição para os caminhos da arte e da vida. Para o ser humano não há volta na vida e, para o artista, não há retorno na arte. Quando se trata de artistas de circo, há menos possibilidades de voltar atrás, pois o espetáculo não pode parar e os exercícios, sendo realizados no picadeiro, não admitem a dissimulação.

Evidentemente, o velho Bufão, como todo tradicional artista de circo, estava certo que o destino dos filhos seria garantir a manutenção da arte, através de gerações. No entanto, ele não contava com o fato de que, após sua morte, uma dúvida povoaria os pensamentos da trupe. A tradição das famílias de circo em ensinar seus sucessores, desde o nascimento, a desenvolver habilidades que geram a ilusão da arte teatral e circense, mostra uma tendência determinista cultivada por alguns artistas. O determinismo se aplica à família de saltimbancos, uma vez que são destinados a manter viva a arte do circo. Tocada com a perda do pai, Bela se agarra nos trapos de suas roupas e desabafa a tristeza que sufoca seu coração, dizendo que “é uma coisa muito triste que um homem, que trazia tanta bondade no coração e tanta sabedoria no espírito, deixa atrás de si apenas os trapos de sua única roupa” (ARAÚJO, 1999, p. 19). Para completar essa ideia expressa pela irmã, Lorde esclarece, mais uma vez, o determinismo que o assombra: “... e três filhos, acompanhados de um músico mudo, todos comprometidos, sob juramento, em manter eternamente a tradição dos miseráveis saltimbancos, poetas, cantores, mágicos, malabaristas!” (ARAÚJO, 1999, p. 20). Nesse momento, ele revela quem são os operários da máquina de circo criada pelo pai. Cada qual com o papel que lhe cabe, os quatro personagens são fundamentais para a máquina continuar sua produção.

A produtividade da máquina não pode ser comprometida pela ausência do líder; o “maquinista” deve, agora, ser substituído. Outra vez é Lorde quem declara uma consciência sobre o determinismo que paira: “agora que o pai se foi, Bufo, você é o guia. Por herança, por tradição e por direito” (ARAÚJO, 1999, p. 20). Ainda que sejam condicionados por tais

obrigações, Lorde deseja uma mudança para suas vidas e, na medida em que a força do desejo aumenta, ele fortalece sua determinação por trilhar um caminho distinto dos demais. Lorde julga que o pai não tinha o direito de “sacrificar” os novos sonhos de seus filhos em nome da tradição. Ele afirma: “Amei cegamente o pai, mas ele foi impiedoso em nos exigir tanto! O isolamento, o anonimato, as necessidades, tudo para manter vivo um sonho louco!” (ARAÚJO, 1999, p. 20). O desejo do filho, na verdade, era ter sabedoria para enfrentar os desafios da vida e arcar com as consequências de suas próprias escolhas. Errando ou acertando, Lorde gostaria de exercer seu livre arbítrio.

Bela é a filha mais jovem de Bufão e, por ser mulher, possui uma missão: carregar, no ventre, a semente que vai reproduzir a arte da família. No entanto, a responsabilidade de Bela é ainda maior, porque seu bebê trará mais longevidade para a história da família de saltimbancos. Contenta com a novidade da gravidez da irmã, Lorde sorri e diz: “Bela! Que Deus proteja esta santa barriga! Não imagina quanto fico contente em vê-la grávida! Enfim, a caravana vai crescer”! (ARAÚJO, 1999, p. 42). Quando a caravana cresce, ela também multiplica sua arte e espalha a tradição do circo pelas estradas. Quanto mais operários trabalharem para o funcionamento da máquina da arte, mais resistente e duradoura será a obra produzida por ela.

O determinismo pode estar associado com o funcionamento da máquina do mundo e, na peça, condiciona as ações das personagens. Ziga não faz parte da trupe, mas traz consigo uma história de privações causadas pela vida errante do seu povo. Por ser cigana, ler o presente e adivinhar o futuro, Ziga está entre as personagens místicas da história. Ela própria explica por que, como os artistas, os ciganos são excluídos e abandonados pela sociedade. É nítida a comparação da realidade que enfrentam as personagens com aquela vivida pelos loucos, leprosos e tantos outros que sofrem algum tipo de preconceito. São pessoas que têm em comum a busca por uma vida melhor para seu povo.

Essa influência, advinda das ciências biológicas e sociais, aproxima a realidade da peça do socialismo defendido por inúmeros dramaturgos do século XX, dentre os quais, os idealizadores do teatro épico, Brecht, Claudel e Piscator.

Rosenfeld, na obra *O teatro épico*, dedica um capítulo ao dramaturgo Paul Claudel. Segundo o crítico, “Claudel concebe todas as coisas como relacionadas com todas as coisas; nada subsiste isoladamente, tudo é ligado a tudo, há uma correspondência infinita entre os seres” (ROSENFELD, 1985, p. 135). Em suas peças, Claudel demonstra como Deus opera a máquina do mundo, recorrendo aos efeitos de distanciamento e rompimento da ilusão. Com a

mesma intensidade que Claudel defendia seus ideais de teocentrismo, Brecht revelava uma preferência pela defesa de ideais sociocêntricos. Este último mostra a máquina do mundo controlada pelo ser social.

Na peça *A caravana da ilusão*, cada personagem envolvida na ação representa determinada visão da sociedade e desempenha certo papel social. Cada saltimbanco busca compreender a função social que exerce dentro da máquina do mundo e da máquina de sua própria arte. Segundo o crítico Gerd Bornheim, “o grande avanço feito pela evolução social repousa todo no fato de que a sociedade tornou-se, como nunca dantes, consciente de seus próprios processos internos e, em conseqüência, fez-se crítica em relação a esses mesmos processos” (BORHEIM, 1992, p. 248). Esse caráter político, ao qual o crítico se refere, está presente na história da caravana. Em contraposição à vida do cidadão da cidade, a trupe apresenta a vida mambembe. Ao analisar as personagens da peça, a seguir, identifica-se o papel social que elas desempenham, em relação ao mundo e à arte. A máquina do mundo se revela através das relações humanas e dos determinantes sociais que permeiam essas relações.

A partir do século XX, ao mesmo tempo em que Brecht expõe suas teorias sobre o teatro épico, Stanislavsky elabora novas possibilidades para o cumprimento da função do ator. Os dois são considerados teatrólogos sociais porque se preocupam em revelar, através das figuras criadas, o comportamento da sociedade. Na criação dos espetáculos, nenhum dos escritores substituiu o outro; pelo contrário, ambos se completaram, uma vez que, Brecht se debruçava sobre o texto representado e, Stanislavsky, sobre o trabalho de preparação do ator.

Na peça *A caravana da ilusão*, os caracteres, as emoções e as ações das personagens aparecem nos diálogos e são descritas em longas rubricas que conferem caráter narrativo a determinados trechos da peça. Alcione Araújo confere aos saltimbancos nomes e figurinos que remontam à *commedia del'arte*³ italiana e à cultura circense. Além de sua relação com o circo, os saltimbancos também trazem consigo elementos que constituem a história da arte dramática. Para que se possa compreender cabalmente essa relação da peça com o passado histórico do teatro, inclui-se neste trabalho uma análise de cada personagem e uma interpretação para seus nomes, relacionando-os com o papel que representam na peça, com a função que exercem no teatro e com a responsabilidade de manter sua tradição artística.

³ Sábato Magaldi, na obra *O texto no teatro*, indica a etimologia da palavra, “segundo os teóricos, *arte* implica aí a idéia de profissão, trabalho, mister – o que, em última análise, reconhece nos cômicos *dell'Arte* atores profissionais, diferentes da quase generalidade dos intérpretes vindos da Idade Média, cuja norma era o amadorismo” (MAGALDI, 2001, p. 84-85). Ou seja, os artistas comediantes reconhecidos como trabalhadores que são.

A primeira personagem a ser citada não aparece para o público da peça, porém, constantemente se faz presente nas lembranças dos saltimbancos: Bufão, o velho líder da trupe, carrega em seu nome uma tradição milenar do teatro. Ao longo da história da arte teatral, Bufão é um personagem caricato que apresenta muita criatividade e irreverência. Também chamado de “bobo-da-corte”, ele é dissimulado nas comédias, mas fala diversas verdades mascaradas em seu tom cômico. Por isso, muitas vezes, partem dele as mais conscientes considerações sobre o comportamento humano. Em Shakespeare, por exemplo, ele é representado, entre outros, pelo louco do *Rei Lear*⁴. A insanidade do criado, entretanto, é contrariada pelas observações coerentes que faz ao rei, as quais revelam sua esperteza e inteligência. O velho líder dos saltimbancos também é considerado um louco, pelo desejo que possuía de levar a arte circense para todos os lugares. No entanto, até Lorde, que critica o pai, reconhece a indispensabilidade da arte. Após conhecer a “glória” da cidade, o filho mais jovem de Bufão, afirma: “é preciso preservar artistas como vocês” (ARAÚJO, 1999, p. 45). Por suas palavras, percebe-se uma ligeira transformação de opinião depois que ele experimenta a realidade de outros caminhos.

A ideologia do velho palhaço se resguarda na peça através de sua camisa, que mantém uma lembrança “viva” do líder dos saltimbancos. Por diversas vezes, ela é incluída na ação dramática, representando a presença dos ideais defendidos pelo palhaço e por sua arte. A primeira vez que a camisa aparece está nas mãos de Bela, que a cheira com muita tristeza e depois, como se essa fosse uma bandeira, estende-a num arbusto. Esse é um momento de muita emoção, sobretudo quando a personagem declara: “quero que o vento leve o cheiro do seu suor e espalhe sua energia pelo mundo” (ARAÚJO, 1999, p. 21). Bela deseja que o suor do trabalho e a energia de espírito do pai sirvam de exemplo aos outros. Ali, no arbusto, a camisa fica, até que uma despedida marca o caminho da trupe. Novamente bela pega a roupa do pai e oferece a Lorde, dizendo: “que o espírito do pai o acompanhe” (ARAÚJO, 1999, p. 37). Ele aceita a oferta da irmã e, mais tarde, ao retornar devolve a camisa para que ela enrole o bebê. Através da personificação da camisa, na figura de Bufão, o teatro levanta sua bandeira e se aproxima de quem possui o verdadeiro desejo de preservá-la. Por isso, é mais coerente que a camisa do velho palhaço permaneça nas mãos de Bela. Sobretudo pelo fato dela representar, através da gravidez, a manutenção da arte.

⁴ Na célebre tragédia *Rei Lear*, Shakespeare dá vida ao bobo para que ele acompanhe e conforte o rei durante toda a sua caminhada (SHAKESPEARE, William. *O rei Lear*. trad. Jorge Wanderley Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992).

Já Bufo é o nome do primogênito do velho saltimbanco, que, como tal, carrega sobre os ombros a responsabilidade de manter a história daquela família de artistas. Logo na segunda rubrica do único ato da peça, o dramaturgo enfatiza que Bufo “usa roupa inteiriça, cobrindo a enorme barriga postiça, puída nos joelhos e cotovelos. [...] Leva um pequeno saco apoiado sobre o ombro, cuja boca ele retém com a mão, à altura do peito” (ARAÚJO, 1999, p. 15). No saco que carrega, o personagem traz as inúmeras histórias que acompanham a trupe, além de objetos importantes para a realização da arte circense. Outra passagem do texto revela que Bufo se sente desconfortável na posição que assume, quando declara que “é mais fácil ser guiado do que guiar” (ARAÚJO, 1999, p. 23). Ele sabe da responsabilidade que possui, principalmente porque o irmão não defende os mesmos ideais que herdou. Cabe a Bufo, portanto, convencer todos a validarem os sonhos do pai e a lutarem pela sobrevivência de sua arte.

Enquanto Bufão relembra a tradição dos palhaços, Lorde usa um figurino que representa o Arlequim. Trata-se de um personagem mais aventureiro e malandro que, por isso mesmo, povoou o imaginário da literatura dramática nos séculos XIX e XX. É possível encontrar a figura do Arlequim envolvida em peripécias e aventuras que, normalmente, prejudicam aqueles com quem ele se relaciona. No Brasil, ocorre uma identificação da personagem com o carnaval, principalmente o nordestino e o baiano. É comum encontrar os foliões fantasiados com roupas de losangos, utilizando máscaras, brincando e dançando. Segundo Sábato Magaldi, “a família da *Commedia dell’Arte* expandiu-se de tal maneira que todo o mundo já travou relações com seus membros, freqüentemente sem saber de quem se trata. Arlequim, Colombina, Brighela, o Doutor e tantas outras *máscaras* pertencem ao folclore universal, enraizado em descendentes de nomes múltiplos, mas que estão a proclamar as leis da hereditariedade” (MAGALDI, 2001, p. 86). Na peça, Lorde parece um malandro carnavalesco, disposto a enfrentar qualquer desafio para se divertir.

Alcione Araújo descreve o segundo filho do velho Bufão, Lorde, na segunda rubrica: ele “se veste quase como um Arlequim, com losangos irregulares de cores desmaiadas na roupa muito justa” (ARAÚJO, 1999, p. 16). Luiz Paulo Vasconcellos, no seu *Dicionário de Teatro*, descreve o Arlequim:

Pertencente à categoria dos criados ou “ZANNI”. É uma mistura de inteligência, esperteza e estupidez, o que faz dele, em geral, o centro da INTRIGA. Seu FIGURINO, inicialmente, era uma roupa coberta por vários remendos coloridos que, com o passar do tempo, formalizou-se numa estamparia de losangos verdes, vermelhos e azuis (VASCONCELLOS, 1987, p. 21).

Lorde possui o mesmo comportamento e o mesmo figurino do personagem acima descrito, tornando-se o centro da intriga. Um estudo acerca do sentido da palavra *lorde* permite verificar que há uma relação da vida que o personagem almejava com o caráter atribuído às pessoas que trazem esse título inglês. O *Dicionário Aurélio* oferece a seguinte definição para o vocábulo:

Lorde. *S. m.* 1. Título honorífico inglês. 2. Título dado a certos altos funcionários ou a certos ministros ingleses no exercício de suas funções. 3. Membro da câmara alta do parlamento inglês. 4. *Pop.* Homem que vive com ostentação. *Adj.* 2 g. 5. Elegante, bem-posto. 6. Próprio de lorde: rico: caro. 7. Cheio de exigências, de luxo: luxento (AURÉLIO, 1985, p. 1045, *Dicionário da Língua Portuguesa*).

O modo de vida luxuoso e elegante que Lorde desejava para si mantinha uma semelhança com o significado expresso por seu próprio nome. Assim, ele estava disposto a tudo para realizar seu desejo, inclusive romper com a tradição que acompanha sua família há gerações:

Lorde - Bela, minha querida Bela, hoje, minha irmãzinha, nossa gente somos apenas nós, e agora, desfalcada do pai. Talvez uns poucos mais, espalhados e perdidos por esse mundo. Para a nossa própria sobrevivência, como os últimos dessa raça, talvez as nossas tradições nem devam ser preservadas (ARAÚJO, 1999, p. 18).

Ao final da peça, quando reencontra os velhos companheiros, o personagem não é reconhecido de imediato. Isto porque ele se apresenta vestindo um *smoking*. Seu figurino revela a transformação pela qual a personagem passou. Lorde enfrentou seus irmãos para

seguir um caminho distinto ao escolhido pela trupe. Mas antes, em momento decisivo, ele enfrentou o próprio irmão para disputar o amor de uma mulher.

Ziga é o nome da mulher causadora da derradeira discórdia entre os dois irmãos. Pelo fato de ser cigana, associa-se a ela uma visão mística sobre as bifurcações dos caminhos da vida e da arte. Ziga usa uma máscara que, a princípio, esconde toda a sua beleza. No entanto, ela acaba revelando os seus segredos para os artistas, principalmente, porque se iguala a eles, excluídos e sobreviventes que são. Ao se envolver com Bufo, a personagem confidencia que seu castigo é ainda maior que o dos saltimbancos. Ela é excluída pelo próprio povo porque não pode reproduzir sua espécie:

Ziga - Quero você, mas não posso multiplicar a sua gente. Meu ventre é seco e duro como uma pedra. Por isso fui amaldiçoada pela minha raça. Não sirvo para nada. De mim não nasce vida, só anuncio ódio e destruição. Tenho que vagar pelas estradas até o fim dos tempos (ARAÚJO, 1999, p. 38).

Diante dessa revelação, Bufo verifica que não há condições de reproduzir sua tradição com a cigana. Através do mito religioso, referente à época de Jesus Cristo, Ziga explica a causa do martírio de sua gente: “Banida sou como meu povo, condenado à vida errante, em eterna penitência por ter negado hospedagem à Virgem Maria, quando da fuga para o Egito” (ARAÚJO, 1999, p. 31). Ziga destaca, ainda, que os ciganos nasceram sem o pecado original, que vieram de Adão, mas não de Eva, e sim de sua primeira mulher.

Na obra *O livro dos seres imaginários*, Jorge Luís Borges inclui a história da primeira esposa de Adão: “Porque antes de Eva foi Lilith” (BORGES, 2000, p.113). E, para entender melhor o papel de Ziga, personagem da peça, e sua relação com esse demônio nas intrigas que constituem a história da peça, destaca-se um trecho em que Borges descreve o mito que envolve a primeira esposa de Adão:

Lilith era uma serpente; foi a primeira esposa de Adão e lhe deu *glittering sons and radiant daughters* (filhos resplandecentes e filhas radiantes). Depois, Deus criou Eva; Lilith, para vingar-se da mulher humana de Adão, instou-a a provar o fruto proibido e a conceber Caim, irmão e assassino de Abel. Tal é a forma primitiva do mito, seguida por Rosseti. Ao longo da Idade Média, a influência da palavra *layil*, que em hebraico quer dizer noite, foi transformado esse mito. Lilith deixou de ser uma serpente para ser um espírito noturno. Às vezes é um anjo que rege a procriação dos homens; outras, um demônio que assalta aqueles que dormem sós ou aqueles que andam pelas estradas. Na imaginação popular costuma assumir a forma de uma mulher alta e silenciosa, de negros cabelos soltos (BORGES, 2000, p. 113).

Sem dúvida, pelo modo como surgiu na estrada - na calada da noite -, pela influência que exerceu sobre as decisões do grupo e pelas características físicas que apresenta, Ziga é a representação de Lilith na peça. Entretanto, as pessoas desconhecem as razões, místicas ou verdadeiras, pelas quais excluem a cigana.

Outra personagem cujo nome mantém um significado interessante é Bela. Ela é a única filha de Bufão e traz em seu nome um elemento que encanta o ser humano: o Belo. Há uma oposição inserida nas tentativas de definição do Belo: o Feio. Muitas palavras criam significado em contradição a outras. Diversas histórias, narradas pelos homens, levam consigo essa dicotomia. Bela é uma triste bailarina. Roto carrega bons sentimentos revelados por sua gaita, porém, sua máscara é horrível. A história de amor entre Roto e Bela nos leva aos antigos contos de fadas, tais como *A Bela e a Fera*. A beleza acompanhada do feio atinge seu auge. Assim, para a (o) Bela (o), o Feio (Roto), bonito lhe parece.

Bela se veste como uma bailarina e procura preservar seu figurino, outrora alegre, mas agora esfarrapado e surrado. Ao longo do caminho, ela demonstra, claramente, a tristeza que a ausência da figura paterna lhe causa no coração. A personagem também revela o desejo de preservar a história dos saltimbancos. Bela, a fêmea do belo possui o destino de garantir a multiplicação daquela espécie de artistas, a multiplicação do belo.

A próxima personagem apresentada não faz parte da família de Bufão. Roto é descrito por Alcione Araújo, nas rubricas, como “um pobre diabo, deformado, horroroso, carregando às costas um enorme saco. Distraído, sopra uma música delicada em sua inseparável gaita. [...] ele é o mais esmulambado da caravana” (ARAÚJO, 1999, p. 16). Ao contrário dos outros integrantes da trupe, Roto não fala, utilizando uma gaita para revelar suas opiniões e preencher os espaços vazios dos diálogos, nos momentos em que nenhum dos artistas consegue expressar o que sente. Do modo como se apresenta, Roto poderia ser associado à outra espécie de demônio, também descrita por Jorge Luís Borges:

Os sátiros. Assim os chamaram os gregos; em Roma lhes deram o nome de faunos, de pãs e de silvanos. Da cintura para baixo eram cabras; o corpo, os braços e o rosto eram humanos e peludos. Tinham pequenos chifres na testa, orelhas pontiagudas e o nariz encurvado. Eram lascivos e ébrios. Acompanhavam o deus Baco em sua alegre conquista do Indústão preparavam emboscadas para as ninfas; deleitava-os a dança e tocavam destramente a flauta. (...) Um exemplar dessas divindades menores foi capturado em uma caverna da Tessália pelos legionários de Sila, que o trouxeram a seu chefe. Emitia sons inarticulados e era tão repulsivo que Sila imediatamente ordenou que o devolvessem às montanhas (BORGES, 2000, p. 200).

Na peça, Roto e Ziga, através de seus mistérios e magias, representam as monstrosidades presentes na vida e na arte. Seres imaginários que habitam a ilusão das pessoas, eles também têm um adereço em comum, a máscara. Trata-se de um dos mais simbólicos elementos referentes à arte teatral. Rosenfeld, na obra *Prismas do teatro*, relaciona esse elemento com a metamorfose, fato fundamental do teatro, e revela como seu uso começou:

[...] A máscara é o símbolo do disfarce. O deus grego da máscara é Dionísio, a cujo culto se atribui a origem do teatro grego. Um coro ritual entoava cantos ditirâmicos e executava dança em homenagem ao deus da fertilidade, do vinho, da embriaguez e do entusiasmo. É no estado de exaltação, fusão e união mística, de entusiasmo, isto é, do ‘estar-em-deus’ ou do ‘deus-estar-em-mim’ – é neste estado de êxtase (do ‘estar fora de si’) que o crente se transforma em outro ser, se funde não só com os companheiros mas com o próprio deus chamado à presença pelo ritual (ROSENFELD, 1993, p. 22).

A utilização da máscara conferia mais beleza e magia aos rituais realizados em louvor ao deus Dioniso. Por isso, até hoje esse elemento aparece ligado diretamente à arte dramática. Prova disso é a utilização da máscara que sorri (da comédia) e da que chora (da tragédia) para representar o teatro.

Roto e Ziga são as personagens mascaradas da peça, entretanto, em distintos momentos, as personagens removem seus adereços misteriosos e revelam seus segredos. Ao mostrarem sua beleza, elas despertam sentimentos nas outras figuras da peça e no próprio leitor/espectador. Alcione Araújo propõe um reconhecimento, recurso do teatro aristotélico,

que traz novos conhecimentos a todos os envolvidos com a história da caravana. Ziga é cigana e, como tal, carrega consigo uma infinidade de mistérios. Roto também possui seus segredos e, ao amar Bela, vai revelar seu imenso poder.

Roto, aquele pobre-diabo, desprovido de fala, ao remover seu disfarce, mostra uma imensa beleza. Como toda máscara pressupõe uma revelação, ao tirá-la, o personagem provoca um reconhecimento de si mesmo. A revelação dos sentimentos de Roto traz muita alegria e esperança à trupe. Ele se declara apaixonado por Bela e, ao cultivar o amor, os dois “plantam” nova esperança no coração de todos. Através da renovação da vida, renova-se também a força dos ideais que permeiam a manutenção da arte.

Diante das encruzilhadas, o homem sempre busca a garantia de se manter eterno. Bufo procura se conformar com a perda do pai, salientando que “ninguém pode viver eternamente” (ARAÚJO, 1999, p. 19). A procriação, das espécies e dos sonhos, garante a renovação da vida e da arte? A arte também é um modo de immortalizar o ser? As ideias, os sonhos e as atitudes das novas gerações são as chances de um futuro melhor para os saltimbancos:

O indefinível tempo só se deixa ver pelos efeitos de sua ação, quando esculpe a pedra dura da montanha, quando faz surgir os galhos secos, as folhas, as flores e frutos, quando faz nascer, crescer, envelhecer e morrer. O tempo passa implacavelmente, deixando marcas nas pedras, na vida, no rosto. E, quando Bela se ergue, já vestida, revela sua adiantada gravidez (ARAÚJO, 1999, p. 40).

Essa rubrica observa, de maneira singular, o passar do tempo e as grandes transformações que ele provoca. Assim, o dramaturgo dá um salto na história e, como se fosse uma máquina do tempo, o teatro aproxima presente e futuro. No ventre de Bela, uma homenagem aos seus antepassados: ao pai, aos artistas e à própria arte.

Durante muitos séculos, soube-se que o teatro teve sua origem nos rituais religiosos, cristãos ou pagãos. Na Grécia antiga, Dioniso, deus do vinho e da alegria, era reverenciado através de grandes festivais de teatro. Durante as festividades, os homens e as mulheres se atraíam num jogo sensual e ardente, por isso Dioniso também é considerado o deus dos prazeres. Na peça, Bela se relaciona, amorosa e sexualmente, com Roto (o único componente da trupe que não é filho de Bufão). Com a gravidez de Bela, Alcione Araújo faz uma oferenda

ao deus Dioniso (ou Baco, como é conhecido pelos romanos), reproduzindo os prazeres da carne, as alegrias da alma e o entusiasmo da arte teatral.

De acordo com Luiz Paulo Vasconcellos, “os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa [...] caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam ‘sair de si’ pelo processo do (...) êxtase” (VASCONCELLOS, 1987, p. 169). O subtítulo da peça, “delírio em um ato”, possivelmente se refere a um estado vertiginoso que envolve o leitor/espectador e o ator durante a leitura/encenação da obra, parecido com o vivenciado pelos antigos adoradores de Dioniso.

A evocação tradicional ao deus Dioniso, está inserida em alguns fatos que permeiam a ação dramática de *A caravana da ilusão*. Primeiramente, através da fertilidade de Bela e, em segundo lugar, através da inclusão do vinho no momento que antecede a chegada de Ziga. Dioniso segue reverenciado, em terceiro lugar, pela a presença da máscara no rosto de Ziga e de Roto. O deus recebe, assim, uma homenagem da arte que ele próprio representa: o teatro.

Esse último elemento é o próximo a ser apresentado. Num momento de descobertas, proporcionado por Roto ao abrir o enorme saco que traz às costas, o teatro se revela. Através de uma rubrica, Alcione Araújo descreve as coisas contidas nesse saco:

ROTO abre o enorme saco e, de dentro, vai retirando uma infinidade de objetos, de todas as espécies, tipos, tamanhos, cores, finalidades... Aos poucos, percebe-se que no misterioso saco repousam trapos, frangalhos, fiapos e pedaços fantásticos da memória milenar dessa gente sem eira nem beira. Resgata-los daquele sepulcro ambulante é um ritual mágico no qual surgem, milagrosa e misticamente, o pão e o vinho (ARAÚJO, 1999, p. 25).

Quando retira o alimento do saco, Roto também alimenta o espírito dos saltimbancos. Junto com Bela, ele constrói um momento raro de intensa alegria entre todos. Enquanto jantam, ao som da gaita de Roto, Bela dança. Nesse exato momento, ao observarem a chegada da noite, todos cantam e se divertem.

O crítico Anatol Rosenfeld destaca que, durante o teatro grego, “um coro ritual entoava cantos ditirâmicos e executava dança em homenagem ao deus da fertilidade, do vinho, da embriaguez e do entusiasmo” (ROSENFELD, 1993, p. 21). A canção entoada pelos

saltimbancos traz outras considerações acerca do caráter da trupe. Através da interpretação de um provérbio popular, Alcione Araújo fornece mais detalhes sobre os sentimentos e o comportamento dos artistas, colocando suas vozes em forma de coro.

TODOS

Muito riso, pouco siso

Diz o velho ditado

Se com o siso não mordo o pão

Que seja logo arrancado.

Se no vinho está a verdade

No caminho do vento, a liberdade

Se andarilho enche o bucho,

O resto é luxo.

Por isso eu quero é

Morder o pão, me encharcar de vinho,

E quando vai-se o sol e rompe a lua

Só vejo alegria na noite e na rua! (ARAÚJO, 1999, p. 25).

No trecho destacado, o dramaturgo utiliza um recurso aristotélico, o coro. Segundo Rosenfeld, “no coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo)” (ROSENFELD, 1985, p. 40). Essa função do coro remonta aos ditirambos e aos poemas épicos, representações que originaram o drama. A fala, atribuída a todos os saltimbancos, através do coro, compõe um momento em que a poesia lírica reverencia o deus Dioniso. Semelhante ao que faziam os ditirambos, num tempo muito remoto.

A principal característica do grupo de saltimbancos, de acordo com o que foi citado acima, é o gosto pela liberdade. O conjunto da obra *Metamorfoses do pássaro* revela que o ser humano, artista ou não, deve se metamorfosear para atingir a liberdade (representada, em seu título, pela imagem do pássaro). Para esclarecer a tarefa do pássaro, há uma epígrafe em que Alcione Araújo cita Thomas Stearns Eliot: “Vai, vai, vai, disse o pássaro: o gênero humano não pode suportar tanta realidade” (ELIOT apud ARAÚJO, 1999, p. 9). O elemento humano, na citação, é conformado pelo gênero animal. O pássaro, ao que parece, explica que o homem

não suportaria viver sem poder voar e fantasiar o mundo, contando com uma visão mais ampla da realidade.

2.2 Mecanismos da máquina: metalinguagem e distanciamento.

Quando revela os desafios enfrentados pelos artistas para manterem sua arte, Alcione Araújo agrega um efeito metalinguístico à peça. É a arte “falando” da própria arte. As personagens representam artistas que elaboram a arte da representação. Trata-se de uma família vivendo situações comuns ao universo do artista e do público, uma vez que ambos encontram bifurcações na estrada que os desafiam a fazer escolhas durante sua caminhada. Enquanto o ser humano procura entender as leis que regem o funcionamento da máquina do mundo, o artista busca a compreensão dos mecanismos da máquina da arte. Entre as técnicas de produção de linguagem reconhecidas pelos homens, o homem encontra a metalinguagem. Isso também acontece com o artista que trabalha com o código, ao mesmo tempo em que explica esse código. Ao efetuar esse processo, outro código é gerado.

Existem diversas formas de atingir o “efeito” da metalinguagem. A função metalinguística, segundo Jakobson, possui um discurso que se desdobra em dois eixos, o conotativo e o denotativo. O linguista revela que, através da palavra, o discurso denotativo observa o código e o descreve. Por outro lado, o discurso conotativo aprofunda os significados do texto, utilizando o significante para traduzi-lo.

No nível do discurso denotativo, o texto *A caravana da ilusão* apresenta poucos segmentos que cumprem função metalinguística. Primeiramente, enquanto discutem o caminho a seguir, os saltimbancos afirmam que entre os humanos, eles foram destinados “a criar sonhos e morrer de ilusão” (ARAÚJO, 1999, p. 21). A fala de Bufo demonstra a responsabilidade do artista em produzir a ilusão da arte, assumindo todos os riscos para o cumprimento de seu trabalho, mesmo que seja a renúncia aos próprios sonhos. Essa relação “perigosa” permite-nos considerar uma ligação intensa entre os maquinistas e a máquina da arte.

O encontro com a cigana Ziga também oportuniza a descrição dos costumes cultivados pelos artistas. Enquanto conversa com a trupe, ela revela a visão que uma parte da sociedade deposita sobre o trabalho artístico. Há uma confusão feita por alguns homens na visão que

têm do trabalho, para muitos um castigo, e da arte, segundo os artistas, um trabalho que traz prazer. O diálogo que segue demonstra essa diferença de pensamentos:

Bufo - Então, o trabalho é um castigo?
 Ziga - Não é o que dizem?
 Bufo - Não entre nós.
 Ziga - Quer dizer que seu trabalho é fonte de prazer?
 Bufo - Muito, muito prazer.
 Ziga - Vocês não têm religião
 Bufo - Sim... a arte.
 Ziga - Mas afinal, que espécie de gente são vocês? (ARAÚJO, 1999, p. 32).

Além de especificar como os saltimbancos consideram o seu próprio trabalho, Alcione Araújo também revela as crenças que acompanham o grupo. Disposto a conservar todo o misticismo que leva com ele, Bufo argumenta, procurando explicar por que os mambembes, tal qual Ziga, são excluídos pelos homens da cidade: “De certa forma, somos também banidos, mas não vemos o trabalho como castigo, e sim como um privilégio inevitável. Nossos antepassados diziam que somos feitos da mesma matéria de que são feitos os sonhos” (ARAÚJO, 1999, p. 21). A revelação da matéria que origina a arte circense também é uma forma de metalinguagem presente na peça.

A arte e a realidade que os artistas enfrentam para mantê-la definem-se, ainda mais, nos diálogos que finalizam a peça. Sempre em busca de explicar o motivo pelo qual está demasiadamente escasso o mercado da arte, Bela diz ao irmão que as cidades crescem e eles não agradam mais (ARAÚJO, 1999, p. 43). Lorde, entretanto, retorna para mostrar a realidade encontrada na cidade e revelar à trupe sua verdadeira importância para o mundo:

Lorde - [...] Vim apenas para... para dizer que sobre mim não caiu a maldição que pune os que se rendem...
 Bufo - Fico feliz.
 Lorde - E que as nossas tradições já não estão de acordo com os tempos...
 Bufo - Já não é mais um dos nossos, Lorde. Deixe as nossas tradições em paz...
 Lorde - Está certo, Bufo. Mas peço-lhe: não venha por esse caminho. A cidade tem muitos atrativos e tentações... E, infelizmente, somos fracos... inventaram por lá uma sedução diabólica e irresistível chamada glória (ARAÚJO, 1999, p. 44).

Totalmente transformado, Lorde reaparece diante do grupo, a fim de apontar o caminho mais indicado para os saltimbancos. Surge um personagem mais preocupado em

manter a “pureza” da arte, longe das armadilhas dos valores estimados pela sociedade da cidade. Lorde se rende ao luxo que tanto almejava, mas não permite que o resto do grupo siga pelo mesmo caminho que optou:

Bufo – E por que não podemos seguir o seu caminho?

Lorde – Porque é preciso preservar artistas como vocês. Vocês são a esperança da ressurreição da arte, depois do apocalipse. Não devem se contaminar. Vocês e a arte são uma única coisa, pura, simples, bruta, indestrutível. Lá, a glória fez os artistas maiores que a arte. E depois do apocalipse, os que se salvarem só saberão ensinar a glória, não a arte (ARAÚJO, 1999, p. 45).

Com essa passagem, Alcione Araújo descreve alguns tipos de artistas comuns nas grandes cidades. São pessoas que só desejam atingir a fama a qualquer custo, ainda que não sejam verdadeiros artistas. Essas “estrelas” da atualidade querem atingir a glória, adquirir a fama e ganhar muito dinheiro. Enquanto isso, a verdadeira arte só é lembrada entre os velhos artistas e as antigas companhias artísticas vão empobrecendo e ruindo.

Os traços da metalinguagem conotativa estão fortemente presentes na peça *A caravana da ilusão*. Através de uma interpretação dos nomes das personagens, a peça apresenta figuras ligadas ao universo artístico desempenhando papéis que remontam ao passado histórico do teatro. Bufão é um personagem típico do teatro que estava a serviço da família real, com a tarefa de divertir a corte. Entretanto, não se envergonhava de dizer aquilo que o povo gostaria de proferir ao rei. Na peça *A caravana da ilusão*, a ausência do velho Bufão é a grande causadora das intrigas entre a trupe. Porém, ao chamar o filho mais velho pelo nome de Bufo, o velho palhaço repassa a cultura desse personagem para as próximas gerações.

Além dos nomes das personagens da peça, a máscara é outro elemento que faz uma alusão à tradição cultivada pelo teatro. Ao revelar o que está embaixo da máscara, o teatro também fornece conhecimentos sobre o mundo e sobre a própria arte. Às personagens, segundo o criador do teatro épico, compete despertar um olhar crítico sobre a realidade e, ainda, incentivar uma reação individual no leitor/espectador. Todas as personagens de *A caravana da ilusão* representam uma classe social desfavorecida e abandonada. Lorde declara que os artistas vivem como os loucos e os leprosos, palmilhando caminhos empoeirados, como se tivessem fogo na sola dos pés (ARAÚJO, 1999, p. 20). O ambiente de exclusão, em que eles vivem, demonstra a função social assumida pelo saltimbanco.

As dúvidas da trupe despertam uma reação no público, que se vê instigado a escolher o melhor caminho para os saltimbancos. Dessa forma, o espectador é agente, pois pode aceitar ou refutar a escolha da personagem. Há, portanto, uma atitude de reflexão crítica depositada pelo leitor sobre o texto. Neste momento, acontece o efeito típico do teatro épico, o distanciamento. O público escolhe qual ideia está de acordo com seus próprios valores. Dessa forma, o homem é objeto de pesquisa, dentro e fora do palco. Prova desse caráter filosófico, atribuído às personagens e ao público, está nas perguntas que os saltimbancos lançam durante sua caminhada. Diante da primeira encruzilhada da peça, Bufo questiona: “E agora?” (ARAÚJO, 1999, p. 15). Em seguida começa uma discussão entre todos. Ao longo da peça, levantam-se inúmeras questões. Lorde afirma: “Eu começo a me perguntar: por que fazemos isto? Por que somos isto? Que sentido há em ser o que somos?” (ARAÚJO, 1999, p. 20). Na verdade, essas são questões que há muito habitam o pensamento dos seres humanos. Assim como o artista, o cidadão busca descobrir a sua verdadeira função neste mundo. Para isso, muitas vezes, ele necessita assumir uma posição de distanciamento perante os fatos da vida cotidiana.

Ziga possui uma fala que desperta as personagens e o espectador a olharem atentamente para o seu presente. Com isso, ela oferece uma quebra na ação, dizendo: “Um dia desapareceremos todos. Com sonhos ou sem sonhos. Será a destruição total, absoluta, completa, que não deixará o menor vestígio do homem sobre a terra. Olha com atenção à sua volta e verá que o fim dos tempos já começou” (ARAÚJO, 1999, p. 33). No momento em que inclui na peça o verbo olhar, o autor também instiga o leitor/espectador a observar ao seu redor.

Da mesma forma que as personagens, o público sofre uma metamorfose em seus sentimentos. O título da trilogia em que está inserida *A caravana da ilusão* antecipa as mudanças que vão ocorrer nas histórias dos textos dramáticos ali descritos. São as “metamorfoses do pássaro” que as espécies realizam para sobreviver.

A apresentação das personagens, através de uma caricatura social, questionando o determinismo a que estão sujeitas, confere um caráter político à peça. Embora retrate a realidade de muitas famílias que dependem da arte, a história mantém uma ilusão, e o público se envolve numa atmosfera irreal, contudo, transformadora do mundo real. Segundo Anatol Rosenfeld, uma das principais características do teatro épico “liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o

público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 1985, p. 148). Em diversos momentos da peça, os saltimbancos colocam em questão os costumes cultivados pela sociedade contemporânea, em contraponto aos costumes de seus antepassados. Além disso, também ocorre o confronto dos ideais almejados pelo homem das cidades, em relação aos hábitos dos artistas que vivem em caravana pelas estradas

A partir do momento que os interesses das personagens entram em conflito, eles passam a representar determinadas dicotomias da sociedade. Enquanto algumas preferem seguir o caminho da arte, outras desejam os atrativos da cidade. Ao mesmo tempo em que umas consideram o mito e a religiosidade para explicar a realidade, outras se apoiam em provas científicas. Existem ainda as personagens que se deixam envolver pelo sonho e pela emoção, enquanto outras preferem ver a realidade. Entre os sonhadores, estão os artistas, os ciganos, os peregrinos, com seus ideais e desafios de sobrevivência, dentre os quais a manutenção de determinadas tradições.

Além dos traços metalinguísticos citados, *A caravana da ilusão* possui marcas que evidenciam o distanciamento épico presente no interior da peça. Em determinado momento da história, num diálogo entre Ziga e Bufo, é revelada a importância do movimento corporal para gerar a ilusão do espetáculo. Bufo volta o olhar para os próprios movimentos. A observação de seus gestos proporciona um traço que distancia não só o leitor/espectador da peça, mas também as personagens envolvidas na cena. Todas as personagens da peça possuem características marcantes de comportamento físico e moral, por isso, sua encenação requer um elenco preocupado em cumprir as marcações de interpretação propostas por Alcione Araújo.

A inserção de trechos narrativos é outra característica da peça. Bufo relata como foi o enterro do pai. Mais adiante, Bufo, Bela e Roto narram histórias que, no passado, foram contadas pelo velho Bufão. Segundo Bela, o pai lhe contava como sua “vida seria rodar o mundo e encantar as pessoas” (ARAÚJO, 1999, p. 20). Roto recorre ao velho líder para traduzir seus sentimentos por Bela, contando uma história dos antepassados, repetida pelo velho artista:

Roto – Se você pudesse me ouvir, eu lhe contaria uma história dos nossos antepassados, que seu pai repetia sempre. Olhe para os meus olhos, Bela, e tente compreender o que eu digo sem falar: se um homem atravessasse o paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então, o que havia acontecido? Bela, é o que está acontecendo agora. Mas eu sou mudo e você não pode me ouvir... Bela querida, eu a quero, mas sou mudo, sou feio, monstruoso... (ARAÚJO, 1999, p. 39).

A última história de Bufão, relatada na peça, traz consigo a explicação para uma expressão popular comumente utilizada pelas pessoas. Bufo é quem relata o que acontece com quem vai com “muita sede ao copo”:

Bufo - Mas entendo bem uma história que o pai contava. Um homem adormeceu e sonhou que tinha tanta sede que sua alma, em forma de lagarto, deixou o corpo e meteu-se em uma vasilha para beber; o dono da vasilha, porém, tapou-a e o homem, impedido de recuperar sua alma, morreu [...] (ARAÚJO, 1999, p. 45).

Através da tradução de uma expressão utilizada pelo senso comum, Alcione Araújo desperta o interesse para os significados da vida e da arte. E o espectador, enquanto observa a história relatada, desperta um olhar crítico sobre o funcionamento da máquina do mundo e da linguagem que o compõe.

A inclusão de trechos narrativos aproxima a peça do drama épico. Segundo Sábado Magaldi, “inicialmente, o teatro dramático adotaria a ação, enquanto o épico, a narração” (MAGALDI, 2001, p. 270). O gênero dramático, nesse caso, abre para outras possibilidades, dialogando com o gênero narrativo ao representar as ações da peça. Os trechos narrativos, por meio das quais as personagens incluem histórias antigas, revelam o código explicando outro código, geralmente, esclarecendo alguma dúvida lançada pelos saltimbancos.

Enquanto o ser humano não consegue “suportar tanta realidade”, como diz Eliot, procura um esclarecimento sobre os mecanismos que regem a máquina do mundo e a da arte. Independentemente de suas características, aristotélicas ou brechtianas, *A caravana da ilusão* proporciona uma reflexão sobre a manutenção dos sonhos cultivados pelo homem, na arte e na vida. O teatro traduz as alegrias e as tristezas que compõem a caminhada da humanidade.

3. DOCE DELEITE E A REVELAÇÃO DA MÁQUINA DO TEATRO

No capítulo anterior, o gênero dramático é apresentado como o resultado de um processo criativo que envolve diversas técnicas e mecanismos. Para despertar um olhar crítico sobre o mundo e sobre a arte, Alcione Araújo aplica alguns desses mecanismos como a metalinguagem e o distanciamento. A última peça do livro *Metamorfoses do pássaro* despe o teatro de maneira intensa, revelando como funcionam as engrenagens que regem a máquina do mundo e a máquina da ilusão dramática. Em *Doce deleite*, as personagens envolvidas na ação ligam-se mais diretamente ao contexto artístico. O teatro é o “pano de fundo” da peça e, em alguns quadros, ele vai deixando de ser coadjuvante para atuar como protagonista da ação.

Doce deleite é dividida em doze quadros, independentes entre si, que podem existir isoladamente. Todos possuem uma ação particular, recebem um título e aparecem de forma sucessiva. A ligação temática entre os quadros permite que eles sejam “costurados”, característica que se opõe à estrutura do texto dramático tradicional, dividido em início, meio e fim. No teatro épico, a peça é organizada em episódios, os quais possuem uma ordem que pode ser trocada, sem que se altere o sentido do todo. Caso fossem isolados, ainda assim, os quadros da peça *Doce deleite* manteriam um sentido completo, ficando garantida a sua independência, exceto no oitavo e no nono quadros. No nono quadro, as personagens são os atores que interpretam o oitavo quadro. Assim, os atores analisam sua atuação no quadro anterior, exemplificando o recurso épico do distanciamento.

A tarefa da primeira personagem que aparece na peça é dar as boas vindas ao público e colocar um elemento do cenário no palco. Entretanto, o contrarregra (personagem) é bastante atrapalhado e confunde os papéis que exerce. Essa confusão coloca-o em situações que o obrigam a ter atitudes semelhantes às de um *clown*⁵. O contrarregra apresenta um monólogo

⁵ Segundo o *Dicionário de teatro*, organizado por Luiz Paulo Vasconcellos, “clown” é um tipo de personagem “encontrado em algumas dramaturgias, especialmente no teatro elisabetano. Embora ignorante, o *clown* tem humor, simplicidade e sabedoria popular, com o que alimenta a situação cômica. [...] Seu principal antecessor foi o arlequim” (VASCONCELLOS, 1987, p. 45). O contrarregra da peça possui um comportamento semelhante ao

com determinadas quebras no discurso - algumas incluem o público e, outras, os bastidores do espetáculo, – para esclarecer sua função dentro da grande máquina de ilusão.

A crise⁶ no mercado da arte obriga o trabalhador a acumular funções que garantam o acionamento dos mecanismos da máquina do teatro. Algumas vezes, o contrarregra exerce o trabalho de ator, iluminador, cenógrafo, figurinista, maquiador. Em *Doce deleite*, o contrarregra cumpre a função de ator e abre o espetáculo da história encenada dentro da peça. Ele conta como é o trabalho que, ao final, deixa-o “com um palmo de língua pra fora” (ARAÚJO, 1999, p. 192), enumerando suas vantagens e desvantagens.

As ações dramáticas, que formam o grande todo da peça, apresentam personagens ligados ao mesmo mundo, um mundo fronteiro entre a ilusão e a realidade. Enfrentando a dura crise do teatro, eles devem lutar pela manutenção da grande máquina da ilusão. No segundo quadro, aparece a bilheteira. No terceiro, ela divide a cena com o dono do teatro. Todos esses personagens têm a responsabilidade de colocar em funcionamento a máquina. A partir do quarto quadro, ocorre a integração dos atores e das atrizes, e o comportamento de ambos revela alguns fundamentos que permeiam a arte da interpretação teatral. Assim, o teatro vai demonstrando certos segredos que acionam os mecanismos da grande máquina.

O primeiro quadro da peça, cujo título é “A alma do teatro”, apresenta o trabalho que um espetáculo requer, não só dos atores, mas também daqueles que atuam nos bastidores. Responsável pelo funcionamento da máquina do teatro, o contrarregra informa, através de um monólogo, os mecanismos geradores da ilusão do espetáculo:

Contra-regra - Para diminuir o custo da produção, acabaram com várias funções no palco. Agora, o contra-regra, além, de ator, como vocês já sabem, é maquinista, camareiro, diretor de cena, prega botão, bate prego, acerta os objetos de cena, ajuda as trocas de figurinos, arrasta cenários, leva água para a estrela, massageia o astro e mais um zilhão de coisas. E eu faço tudo isso sozinho. Corro de um lado para o outro durante a peça inteira. No final, tou com um palmo de língua para fora. Aí eu poder dizer que sei tudo sobre isso que chamam, com tanta pompa, “a magia e o mistério” do teatro. Eu, que atuo nas sombras, por trás das cortinas, rotundas e tapadeiras, pisando na ponta dos pés, sussurrando nos ouvidos e mal respirando, puxo cordas, ergo pesos, subo em andaimes, desço em escadas de marinheiro, para fazer girar roldanas, engrenagens e todos os mecanismos dessa máquina de ilusão (ARAÚJO, 1999, p. 192).

desse personagem clássico do teatro: tem senso de humor, é considerado um ignorante, mas possui sabedoria popular.

⁶ O momento instável, o qual ameaça a arte dramática, é causado por fatores que vão além da verba precária para a montagem dos espetáculos. Há uma crise de público. Dificilmente as casas de espetáculos esgotam os ingressos e, nas cidades do interior, estes teatros nem existem. Além disso, há uma forte competitividade entre o teatro e outras linguagens artísticas, como o cinema e a televisão. Atualmente, com a expansão dos recursos tecnológicos de som e imagem, a digitalização auxilia num agravamento da situação sustentada pelo mercado teatral.

As palavras utilizadas pelo personagem, como “roldanas”, “engrenagens” e “mecanismos” permitem que o contrarregra forneça informações sobre a magia do teatro, descrevendo o trabalho realizado no palco. Ele estabelece um diálogo com o público que causa uma ruptura na ação. Desse modo, o espectador vê as engrenagens da máquina e suas diferentes posições. Além da revelação dos meios que criam o teatro, a peça apresenta o lado do espectador, elemento fundamental da arte dramática. Na história, há diversas personagens que representam a visão da plateia sobre o espetáculo.

No quadro “A luz da estrela”, o quarto da peça, uma atriz aparece em cena observando as instalações do teatro que está à venda. Enquanto circula pelo palco, ela indica os lugares onde ocorrem as transformações do espetáculo. Em primeiro lugar, convida os espectadores a observarem a poltrona em que estão acomodados. Depois, examina a iluminação do palco e a refrigeração do teatro. Em terceiro lugar, a atriz revela a máquina ao olhar para o alto e chamar a atenção para o urdimento⁷ do palco:

Atriz – [...] esse teatro tem bom urdimento. O cenário pode subir e descer, para o caso de algum maluco vir com cenários. [...] E, como todo palco que se preze, aqui também tem uma alçapão para fazer desaparecer adereços, cenários, artistas e o que mais você queira mandar pro inferno (ARAÚJO, 1999, p.220).

Além de localizar diversos lugares que escondem os mecanismos geradores da ilusão, a atriz informa ao espectador sobre a situação precária em que se encontram as casas de espetáculo do país. Ela denuncia, ainda, as péssimas condições oferecidas aos trabalhadores da arte. Através de uma ironia, a atriz mostra que o estímulo dos operários vem da paixão pelo ofício do artista. Ao mesmo tempo, ela afirma que o povo brasileiro não é amante da arte dramática:

⁷ O urdimento é aquele espaço, no alto do palco, que comporta os efeitos cênicos, como a iluminação e o cenário. Trata-se de um mecanismo gerador de ilusão que esconde as engrenagens que produzem os efeitos de cena.

Atriz - [...] eu conheço os teatros desse país! Pelo estado deles, dá pra ver que somos um povo amante da arte dramática. Aliás, alguém já disse, não sei se foi o García Lorca ou o Bernard Shaw – com certeza foi algum estrangeiro porque brasileiro nunca diz nada que preste mesmo – um dos dois disse que se pode medir o teatro de um povo pela cultura desse... (*Corrige-se*)... não. Pode-se medir o povo pelo teatro desse... (*Corrige-se de novo*)...não. Pode-se avaliar a cultura pelo... (*Corrige-se*)... enfim, é qualquer coisa por aí...! (ARAÚJO, 1999, p. 220).

No Brasil, em relação ao número de habitantes, é bem reduzida a quantidade de espectadores que buscam assistir a uma peça. Alcione Araújo e Carolina Araújo, em artigo publicado no nº 77 de *Em aberto*, trazem dados relevantes acerca da situação das casas de espetáculo no país: “a ocupação média dos teatros é de 18% dos ingressos oferecidos” (2007, p.51). Percebe-se, com isso, que a opinião da atriz é compartilhada por todos aqueles que fazem ou apreciam o teatro.

Depois de arriscar uma reflexão filosófica sobre a relação entre o teatro e a cultura, a atriz conclui o quarto quadro se aproximando de um espelho no qual vários óculos estão fixados e, experimentando-os, inicia o quinto quadro: “O palhaço nu”. Nele, a peça fornece algumas informações a respeito do trabalho de preparação do ator. No primeiro diálogo, entre a atriz e o ator, ele está à procura de um papel oferecido pelo diretor da peça. Logo no início, a atriz não demonstra simpatia pelo ator, mas ele “puxa assunto”. Ela, então, passa a disputar um jogo de conhecimento com o seu interlocutor. Nesse momento, os dois citam os nomes de alguns artistas, fornecendo referências bibliográficas ao espectador.

Atriz – Você sabe, nós somos uma companhia séria. Queremos montar peças sérias. É hora de dar uma sacudida nesse marasmo que anda o teatro. Estamos pensando num Sóclofes... [...] Em Shakespir... [...] Em Tolstoievski...
 Ator – Que maravilha!... Você disse Tolstoievski, não seria Dostoievski?
 Atriz – Mas e o Tolstoi?
 Ator – Esse é outro. É romancista.
 Atriz – Não. Eles escreviam de parceria. Eles não são russos? Só porque são russos não podem escrever de parceria? (ARAÚJO, 1999, p. 226).

Ainda que as informações fornecidas a respeito dos autores citados e do gênero de suas obras estejam confusas, elas evocam os conhecimentos prévios do espectador, despertando a sua memória a respeito dos artistas. Outros nomes, como Brecht e Stravinsky, também são citados na peça.

Decidido a ganhar uma vaga naquele teatro, o ator enfrenta todos os desafios lançados pela atriz, transmutando-se em diversos personagens para convencê-la sobre sua semelhança

com o ideal procurado. De repente, ele começa a interpretar “tipos” diante da atriz, que, primeiro fica indignada, mas depois cede ao jogo, passando a representar também:

Atriz – É isso que entende por representar?
 Ator – Agora, olha o invejoso. [...]
 Ator – Agora, veja “o que pensa que sabe tudo”!
 Atriz – E veja o “imbecil”.
 Ator – Olha a “estrela canastrona”.
 Atriz – Olha o “canastrão pretensioso”.
 Ator – Olha o “ingênuo”.
 Atriz – Ingênuo é assim. [...]
 Ator – Assim é mais engraçado.
 Atriz – O seu não tem interior.
 Ator – E o seu não tem exterior.
 Atriz – Teatro é interior.
 Ator – Teatro é exterior (ARAÚJO, 1999, p. 231-232).

O “duelo” dos artistas proporciona uma demonstração das questões que envolvem o trabalho do ator na criação da personagem. Adiante, sempre em busca do papel, o personagem coloca diversas perucas, canta e dança para convencer a atriz. Finalmente, quando declara que ele não vai conquistar a vaga, ela resolve revelar o roteiro da peça.

Quando parece estar chegando ao fim, o quadro novamente coloca em evidência os processos geradores de ilusão. Esse roteiro inclui, por exemplo, o perfil do personagem almejado pelo ator que faz o teste:

Atriz – Bem... a personagem tem uns trinta anos...
 Ator – A minha idade. Não me deixe escapar.
 Atriz - ... casada ...
 Ator – Nisso eu sou imbatível. Casei-me 6 vezes.
 Atriz - ... que decide assumir seu homossexualismo...
 Ator – E seis vezes me separei. Meu negócio não é mesmo mulher. [...]
 Atriz – A peça trata da relação conjugal de dois homens...
 Ator – É comovente!
 (ARAÚJO, 1999, p. 237).

Além de especificar o roteiro, a atriz explica o tipo de representação que a peça exige. O fim trágico da personagem desperta um repúdio no ator que o leva a rejeitar o papel. Entretanto, nesse momento, a atriz revela que ele conquistou a vaga no espetáculo. Depois de uma verdadeira demonstração de “tipos”, a atriz conta a história do palhaço nu, roteiro da peça, e indica o papel ao ator.

Conforme já especificado, a peça *Doce deleite* possui diversas características não-aristotélicas e inclui o recurso linguístico da metalinguagem em seu interior. Antes de investigar essas ocorrências, apresenta-se uma análise das personagens envolvidas nas ações dramáticas da peça.

3.1 O funcionamento da máquina e os operários da arte

De acordo com o que já foi dito, cada quadro de *Doce deleite* possui uma ação completa. Para organizar a análise das personagens e das relações sociais que compõem os quadros, esses são separados em cinco grupos. A afinidade temática e a relação entre as personagens são os critérios utilizados para tal separação. Além disso, a sequência narrativa de cada quadro determina os variados núcleos de representação. Julga-se necessário salientar que essa subdivisão se dá somente para efeito de observação das personagens e de suas relações sociais, dentro dos critérios de análise da peça.

O primeiro grupo apresenta personagens que possuem ligação entre si por serem funcionários que dependem da máquina do teatro. Esse núcleo é composto pelo primeiro, pelo segundo e pelo terceiro quadros. As personagens são o contrarregra, a bilheteira e o dono do teatro.

O cenário do palco é a bilheteria, e as ações tratam sobre o aspecto econômico dos espetáculos. Em primeiro lugar, o contrarregra apresenta a bilheteria como guardiã da “alma do teatro”. No primeiro quadro, ele estabelece um diálogo direto com o público, explica sua função no espetáculo e informa como é sua relação com os outros operários que trabalham no funcionamento da grande máquina:

[...] Eu sou o contra-regra. (*Parece ouvir algo na platéia. Fixa-se em alguém.*) O quê??? Nãããã!vai fazer a velha piadinha? Que falta de imaginação! E de humor também! Pra você tirar logo isso da cabeça, eu mesmo conto. Já ouvi tantas vezes que nem ligo mais. (*Sem graça. Entediado.*) Eu, o contra-regra, sou conhecido como o Modess, por outros como o Sempre-Livre. O que está sempre no lugar certo na hora errada (ARAÚJO, 1999, p. 189).

A última frase do contrarregra coloca a condição desprivilegiada em que ele se encontra. Além de trabalhar no cumprimento de diversos papéis, ele é fortemente criticado

pelos colegas. Adiante, o personagem afirma que o pessoal do teatro, normalmente, diz que ele só tem dois neurônios (ARAÚJO, 1999, p. 190). Sem dúvida, essa relação, entre o operário da máquina e seus parceiros de função, demonstra que pertencem a lugares distintos na hierarquia do grupo. O contrarregista é submetido a obedecer às ordens dos colegas. O personagem fala e, temeroso, olha para os lados, demonstrando uma censura vinda dos bastidores.

No segundo quadro, uma característica social é apresentada na relação que Godelívia, a bilheteira, estabelece por telefone com um espectador. A bilheteira é submissa ao chefe, mas, enquanto realiza sua função, ela possui o poder de controlar a venda dos ingressos. Ao provocar um fracasso na bilheteria, causa uma crise que ocasiona o fechamento daquele teatro. O dono se vê desesperado e coloca o prédio à venda.

Godelívia aparece em cena quando, de forma insistente, toca o telefone da bilheteria. Ela atende e conversa com um espectador interessado em comprar ingressos para o espetáculo. A bilheteira faz de tudo para complicar a venda dos bilhetes. Godelívia detém o poder da situação, pois só ela é capaz de vender ou reservar ingressos para o espetáculo.

Espectador - Então, a peça não é boa?

Godelívia - Isso eu não posso dizer. Se digo que é boa, o público me xinga na saída. Se digo que é uma merda, são os artistas que querem me bater. Então, eu não digo mais nada sobre as peças que levam aqui. Quem quiser que corra o risco! *(Pausa)* A única coisa que posso dizer é que, no final, sai todo mundo praguejando. E só digo isso porque não estou falando nada sobre a peça.

Espectador - Será que confundi o teatro?

Godelívia - Teatro! Pois sim! Isso aqui foi um teatro! Agora, é uma espelunca pulguenta que nem banheiro tem! (ARAÚJO, 1999, p. 206-207).

O que se pode perceber, com essa passagem, é um deboche da bilheteira que está desinteressada pela venda dos ingressos. De acordo com os assuntos que levanta, Godelívia parece preocupar-se mais em arrumar um encontro para a noite ou em cuidar de sua aparência (uma vez que ela não para de lixar as unhas, nem enquanto está ao telefone). Agindo dessa forma, a personagem colabora com a transformação que vai ocorrer em seguida:

(Ao fone) Tá com o jornal na mão? Então leia a programação dos teatros da cidade. Tem o nome da peça, do autor, do diretor, do elenco, o horário, o preço, o endereço e o telefone do teatro – onde certamente você encontrou o número para ligar pra cá. *(Ouve)* Eu sou a bilheteira. O teatro brasileiro não pode pagar bilheteira e telefonista. *(Ouve. Depois tira o fone do gancho. Ao ESPECTADOR)* e então, meu querido: Vamos ser felizes nessa noite de sexta-feira? (ARAÚJO, 1999, p. 210).

Enquanto atende a um espectador ao telefone, ao mesmo tempo, ela “conversa” com outro que está à sua frente. Segundo uma rubrica da peça, “Enquanto ouve o telefone, ela faz sinal para o ESPECTADOR, perguntando se ele quer mesmo ver aquele espetáculo. O rapaz confirma. Ela faz uma careta de desânimo, insinuando que o espetáculo não é lá essas coisas” (ARAÚJO, 1999, p. 202). O comportamento da bilheteira, definitivamente, mostra que ela assume uma posição contrária à arte dramática e, conseqüentemente, à sua própria condição de funcionária da máquina da ilusão. Se o teatro não atingir o sucesso almejado, Godelívia corre o risco de perder o próprio emprego.

Além de complicar a venda dos ingressos, a bilheteira importuna os espectadores com suas observações. Compara o teatro ao cinema, dizendo que, neste, a sessão começa pontualmente e, naquele, qualquer imprevisto pode ocorrer. Fala sobre as pessoas humildes que frequentam as casas de espetáculo e levanta uma lista de tipos sociais supostamente excluídos pelo teatro:

Godelívia - Os ignorantes e humildes, coitados, chegam aqui amedrontados, pagam calados o preço que for, depois ficam por aí, ralando as paredes, humilhados por estarem mal-vestidos, deslumbrados por estarem num teatro. E, na saída, ainda ficam envergonhados, quase pedem desculpas por não terem entendido nada. *(ao fone)* Estou ouvindo *(Ouve)* claro que há situações especiais em que se pode fazer reserva. É o caso das pessoas portadoras de deficiência, idosas, grávidas. *(Ouve)* nem vem que não tem. Você não se enquadra em nenhum desses casos (ARAÚJO, 1999, p. 209).

Nas palavras da bilheteira, é possível perceber uma classificação social relacionada ao teatro, ou melhor, ao comportamento daqueles que frequentam o teatro. Muitas vezes, as pessoas mais humildes não se sentem à vontade porque, segundo a sociedade, não “sabem” se vestir ou divertir. Esse trecho demonstra, além disso, a preocupação do dono do teatro em acomodar as pessoas que necessitam de cuidados especiais. A personagem deixa subentendido que há quem tente burlar as regras e obter os mesmos privilégios que os portadores de necessidades especiais.

No segundo quadro, a bilheteira reclama o tratamento que vigora entre as pessoas da grande cidade, dizendo que, “qualquer dia, vai pro mato; viver entre as cabras, os papagaios e os bem-te-vis” (ARAÚJO, 1999, p. 196). No terceiro quadro, o mencionado poder da bilheteira se reduz quase que totalmente. A presença do chefe de Godelívia transforma a ação. O dono do teatro aparece e pergunta como vai o movimento do caixa. Percebendo o fracasso em que está imerso, Varela se vê impulsionado pelo desejo de vender aquele teatro para uma igreja. Essa cena revela não só o poder social que está nas mãos do dono do teatro, mas também o fator econômico e cultural. Ele é o responsável pelos salários dos que trabalham no teatro e, caso fechar a casa, a arte fica “desempregada”.

Desse modo, o primeiro núcleo de representação da peça é constituído pelas relações do contrarregra com o público e com os bastidores. O operário se mostra submisso às ordens que vêm dos bastidores, mas tem o domínio sobre o espetáculo. Enquanto está em cena, o contra-regra submete o público a ouvi-lo. Há também uma relação social entre a bilheteira e o espectador que está ao telefone, e entre ela e o espectador que está à sua frente. Em ambas as situações, ela tem o controle porque a venda dos ingressos depende de sua boa vontade. Entretanto, no terceiro quadro, com a inclusão de Varela na ação, esse poder da bilheteira diminui. Agora é ela quem se mantém submissa ao dono do teatro.

O segundo núcleo de representação apresenta os atores e as atrizes, que transmitem suas impressões a respeito do funcionamento da máquina da arte a qual representam. Nas cenas, os artistas compartilham as experiências e os conhecimentos adquiridos mediante o trabalho da arte dramática. No quarto quadro, a atriz analisa todas as instalações do teatro e revela seu baixo poder aquisitivo. Diante da possível venda do prédio, ela lamenta: “É uma pena que eu não possa comprar. Vai ser transformado em igreja. Me deixou maravilhada, esse teatro!” (ARAÚJO, 1999, p. 219). A crise que assola o teatro atinge diretamente os artistas. Assim, dificilmente a atriz teria condições financeiras para a aquisição de um espaço como aquele.

Todavia, mesmo com todos esses problemas, a artista mostra o momento em que sua posição social se eleva. Sem condições econômicas favoráveis, ainda assim, todo artista possui um brilho que o acompanha. Não é a luz do ouro, porém uma luz que transcende no palco. A atriz anda pelo teatro e revela os espaços onde estão escondidos os mecanismos que geram a ilusão do espetáculo: “E aqui tem também uma ótima iluminação. Embora eu quase não precise. Como toda estrela, tenho luz própria” (ARAÚJO, 1999, p. 219). A personagem aproveita para se autoafirmar. Além disso, em sua fala, ela faz uma crítica à falta de atenção para com os teatros e a arte teatral.

O segundo núcleo também inclui o quinto quadro da peça. As personagens desse quadro são artistas que, com muito humor, expõem alguns conhecimentos sobre o funcionamento da arte dramática. Para conseguir um papel na peça, o ator provoca uma disputa com a atriz e os dois passam a apresentar diversas técnicas relativas à interpretação teatral. No entanto, desde o início da ação, a atriz revela que a decisão cabe a ela. A atriz é quem determina se o ator passará no teste e será selecionado para o papel da peça. Logo que descobre seu interesse pelo papel, a atriz tenta amedrontá-lo. Para isso, ela expõe o olhar do diretor do espetáculo, acrescentando suas considerações pessoais a essa informação:

Atriz - Olha, eu não quero desanimá-lo, mas nós somos muito rigorosos nessa questão artística. Disso não abrimos mão! Para esse espetáculo, por exemplo, contratei um diretor revolucionário, cheio de vanguardas. E não é vanguarda daqui não. É vanguarda mesmo. Da Europa. Ele vem de um estágio com o Stravinsky.

Ator - Com o Stravinsky? Que ótimo! Estudou música?

Atriz - Está por fora, rapaz! Stravinsky é o que há em teatro hoje na Europa! É o super-super-vanguarda, super-super-hermético! E, você compreende, para um diretor como esse, só com um elenco que possa explodir, entende?

Ator - Puxa, você não sabe como eu amo o teatro intelectual. Já fiz interpretações barrocas, surrealistas, psicóticas, sociológicas... Quem me vê, não diz, mas eu sou muito eu. E não digo isso por vaidade. A gente precisa mostrar tudo o que sabe, não é? (ARAÚJO, 1999, p. 228).

Nesse momento, a atriz deixa claro como será difícil, para o ator, conseguir a vaga na peça. No decorrer da cena, os dois vão elaborar determinados personagens. Só depois de muita discussão, finalmente, a atriz resolve contar como é o roteiro da peça. Nesse momento, novamente a personagem aproveita sua condição (de “juíza”) para convencer o ator a desistir do papel. Ela apresenta um enredo complexo e polêmico, subestimando a capacidade do ator de cumprir as ações dramáticas da peça:

Atriz - Eu represento uma atriz por quem ambos se apaixonam perdidamente. Minha personagem, naturalmente, é o centro da ação. Não porque eu queira, pois não ligo para isso, mas porque ela tem charme, tem presença, é viva, feminina, linda, independente, inteligente, enfim, um papel escrito para mim. Na primeira cena, o que seria o seu personagem se barbeia enquanto o outro toma banho. Terminado o banho, o outro se aproxima e pega a toalha e se enxuga.

Ator - Incrível, como a arte imita a vida! Vivi isso nessa manhã (ARAÚJO, 1999, p. 238).

A resposta do ator reflete o humor e a disposição que possui em conseguir o papel tão desejado. Até obtê-lo, o personagem se obriga a demonstrar todos os truques teatrais que conhece. A atriz não se incomoda com a demonstração; pelo contrário, ela sente-se à vontade na posição que exerce: julgadora das capacidades do ator. Nessa cena, a atriz tem em suas mãos o poder de eleger ou reprovar o candidato, colocando-o numa posição submissa e desfavorável.

A união do quarto e do quinto quadros da peça, no mesmo núcleo de ação dramática, ocorre devido às revelações do funcionamento da arte dramática feitas em cada um deles. No quarto quadro, a atriz demonstra alguns segredos do palco e, no quinto, junto com o ator, ela revela determinadas técnicas de interpretação ao espectador.

O terceiro grupo traz algumas personagens imersas em situações que evidenciam um pensamento e uma atitude contrários à arte teatral. No sexto quadro, uma espectadora rompe as barreiras da ilusão, saindo da plateia e se dirigindo ao palco do espetáculo encenado dentro da peça *Doce leite*. Ela manifesta duras críticas contra o teatro e sua revolta contra os artistas. Trata-se de uma típica representante de um grupo de pessoas revoltadas contra a arte dramática, que utilizam a religião para fundamentar seus ataques ao teatro. O que move o discurso da espectadora é sua frustração contra as “estrelas” do espetáculo. Ela ataca os artistas e, como espectadora, também reserva uma crítica à condição “estática” assumida pelo público no drama tradicional:

Espectadora - Eu não podia mais ficar sentada nessa platéia, como vocês estão, assistindo passivamente a todos esses absurdos que estão acontecendo aqui. Por isso, criei coragem, dei a volta pelos fundos e cheguei aqui. E não vou sair enquanto não falar com o responsável. Onde está ele? (*Bate a bengala no chão*) Quem é ele? Ou ela? (*Pausa*) Eu detesto teatro. [...] - Meu ódio pelo teatro não é ódio de uma frustrada. Graças a Deus, nunca quis ser atriz, diretora ou autora teatral. Nem mesmo espectadora eu quis ser. Meu ódio é objetivo e fundamentado. Explico-me: o que leva alguém a gostar de estar aqui em cima, debaixo das luzes, fazendo macaquices? É alguém que se acha a mais bonita, a mais inteligente, a mais culta, a mais iluminada, a mais dotada, a mais virtuosa, a mais sensual, a mais sedutora, a dona do corpo mais perfeito. [...] - A única manifestação que nos permitem são os aplausos (ARAÚJO, 1999, p. 245-246).

As palavras ofensivas, proferidas pela espectadora, fazem parte do vocabulário comumente utilizado pelas pessoas que atacam a arte em defesa de uma retidão religiosa. Assim, a idosa senhora recorre à sua condição, social e religiosa, para fundamentar seu ódio

contra o teatro. Nesse trecho, alguns sentimentos pouco sublimes são revelados, tais como a ira e a inveja.

No sétimo quadro, “A culpa é do figurinista”, o teatro apresenta os problemas que envolvem sua montagem e apresentação, dentre os quais a troca de figurinos e o atraso na saída de cena. Trata-se do início da apresentação de uma orquestra e os artistas não estão devidamente prontos no momento em que se acende a luz. O espetáculo não dá certo e a culpa é atribuída ao figurinista. Em *off*, a voz de uma personagem masculina e a de uma personagem feminina demonstram que, às vezes, a máquina da ilusão está sujeita a falhas. O teatro, nesse momento da peça, revela a importância da perfeição e da sintonia entre as partes do todo. Da mesma forma, mostra a necessidade da cooperação dos envolvidos na elaboração do espetáculo teatral, antes e durante sua execução. Ouvem-se as batucadas do maestro, que começa uma ária; não há ninguém no palco e uma conversa, vinda da coxia, desperta a atenção do espectador:

Voz feminina - (*Em off*) Não deu tempo de me vestir! Eu disse que nesse intervalo não daria tempo para vestir esse figurino! Figurinista incompetente dá nisso!
 Voz masculina - (*Em off*) Fala baixo! A incompetência é sua!
 Voz feminina - (*Em off*) Minha, uma ova! Também, com uma merda de produção que não tem nem camareira!
 Voz masculina - (*Em off*) Cala essa boca! O público está ouvindo (ARAÚJO, 1999, p. 248).

A troca de figurino da atriz fracassa e, por isso, ela se revolta contra o figurinista. O atraso, ocasionado por essa “falha” dos operários da grande máquina, mostra que tudo pode acontecer durante o processo mecânico de produção da ilusão. A arte depende do fator humano para concretizar sua obra. Assim, o erro provocado e a fúria da espectadora demonstram que a máquina se mostra suscetível a determinadas falhas, mecânicas ou humanas.

O quarto agrupamento apresenta, através das ações do oitavo e do nono quadro, algumas noções sobre o amor. No oitavo, há uma sátira à clássica cena em que Julieta morre e Romeu sofre. O nono quadro possui uma ligação com o anterior, uma vez que se inicia com a observação da cena das personagens Julieta e Godofredo. A atriz e o ator comentam sua representação no quadro anterior, cujo título é “Adeus, para sempre, adeus”. Assim, os atores começam a exibir conceitos sobre a felicidade, o amor e o final feliz das histórias. Nesse momento, se estabelece uma relação de dependência entre as partes da peça. Para o público

entender de que cena os personagens estão falando, é preciso ter acompanhado os fatos apresentados no oitavo quadro.

No nono quadro da peça, os atores que representam Godofredo e Julieta se livram do figurino. Enquanto isso, eles comentam o papel que desempenham, dizendo por que gostam, ou não, de suas personagens. Eles expõem teorias sobre o amor e sobre o prazer sexual. Ao final do quadro, a atriz explica que, “numa peça chamada *Doce deleite*, se não se falar em sexo, não se estará falando em deleite” (ARAÚJO, 1999, p. 261). Esse quarto núcleo da ação dramática, portanto, questiona o papel da união conjugal, do amor e do sexo nas relações pessoais que compõem a vida real.

O último agrupamento traz os quadros ainda não citados. Para finalizar, a peça justifica seu título colocando em cena conceitos cômicos sobre o sexo e o amor. No décimo quadro, a bilheteria se transforma numa tribuna. A ação do palco transmuta o ambiente do teatro em uma conferência. O protagonista é o Dr. Noham Freud. Sua especialidade? Segundo um cartaz na tribuna, “penissilista”. O personagem trata a sexualidade humana, notadamente, com muito humor:

Noham – É com respeito que me dirijo aos ilustres membros aqui presentes da respeitável e honorável Sociedade Científica Brasileira. Sinto-me honrado de merecer a atenção dos senhores para relatar uma experiência científica, a fim de submetê-la à apreciação dos senhores, assim como ouvir a sábia avaliação dessa ilustre comunidade. *(Pausa)* Desenvolvi, juntamente com a equipe de assistentes, uma pesquisa de campo, utilizando reconhecida metodologia experimental, a partir do conceito freudiano de que o cerne da “psique” feminina está centrado no que tem sido chamado de “inveja do pênis” (ARAÚJO, 1999, p. 262).

O personagem trata a plateia como se fosse o público de uma palestra. O teatro inclui a ciência dentro da própria ação dramática. Assim, atribui-se a *Doce deleite*, novamente, outra característica não-aristotélica do teatro. O palco se transforma num laboratório científico, tal como ocorre no teatro didático. Dessa forma, o palco assume um caráter irônico, fazendo uma paródia da ciência. Alcione Araújo transforma o palco numa conferência cujo tema é o comportamento sexual do ser humano.

O décimo primeiro quadro, tal como o anterior, é apresentado em forma de conferência. Dessa vez, a personagem é uma professora que ensina como chupar um sorvete – uma ironia ao comportamento sexual feminino –, referindo-se à prática do sexo oral. As lições da professora Mariângela também conferem um caráter didático ao penúltimo quadro. Com

uma linguagem irônica e, por vezes, sarcástica, o autor revela a importância dada pelo ser humano a questões como o sexo e o amor. Em diversas situações, as personagens expressam suas inquietações a respeito desses temas que habitam o inconsciente das pessoas.

Mesmo criando a ilusão de um espaço didático, a ação dramática demonstra uma preocupação do dramaturgo em despertar o olhar crítico do espectador sobre o comportamento das pessoas. Assim, o palco, em vez de “representar” a ação, discute alguns assuntos por meio dela. Todas as personagens envolvidas nos conflitos da peça são adultas. Entretanto, em alguns quadros, é possível identificar personagens que atravessam a fase do envelhecimento. No sexto quadro, o indivíduo idoso representa-se na pele de uma senhora revoltada contra o teatro. No décimo quadro da peça, “A tese do Dr. Noham Freud”, a velhice é representada por um conferencista septuagenário, interessado em comprovar que seu homônimo, Sigmund Freud, estava realmente correto em suas teorias sobre a *psique* feminina.

A última ação dramática é vivenciada por um casal de velhos. A tribuna é retirada do palco e uma cama transforma o cenário. Margarida e Romualdo apresentam as situações constrangedoras a que se submetem os velhos quando buscam o prazer sexual. Mais uma vez, com muito humor, o teatro expõe as vicissitudes que envolvem as relações pessoais. As limitações físicas e psicológicas reveladas pelo casal impedem que consumem o ato sexual. Através da última fala da peça - “o amor é a riqueza dos pobres, o adorno dos ricos e a distração dos velhos” (ARAÚJO, 1999, p. 280) -, o dramaturgo mostra a importância, cultivada por alguns, de ter um amor para toda a vida. De repente, a máquina do teatro, cumprida sua função, pára de funcionar e o espetáculo já termina.

Conforme a organização dos grupos de representação, podemos listá-los na seguinte ordem: 1º – trabalhadores que dependem da máquina do teatro; 2º – artistas que propiciam o funcionamento da arte; 3º – pessoas de atitudes contrárias ao funcionamento do teatro; 4º – indivíduos interessados em criar teorias sobre a ciência do amor; 5º – interessados em deleitar-se com o sexo e o amor. Se observarmos cada núcleo temático, veremos que uma relação social está imbricada nas ações que compõem os doze quadros da peça. Todo processo de interação pessoal envolve determinados elementos que possuem diferentes níveis de poder social. Os operários responsáveis pelo funcionamento da máquina teatral, as atrizes, os atores, os administradores, os espectadores, os bilheteiros e os contrarregas revelam as dificuldades que enfrentam para garantir o sucesso do espetáculo e de suas próprias vidas.

3.2 Os mecanismos da máquina: metalinguagem e distanciamento

A peça *Doce deleite* desnuda os processos geradores da arte teatral através da especificação dos refúgios do palco, das técnicas escritas e das técnicas interpretativas que constroem a ilusão do espetáculo.

Pelo fato de propor uma leitura profunda do funcionamento da máquina do teatro, a peça *Doce deleite* pode ser chamada de metateatro⁸. Quando esse tipo de texto é encenado, o ator interpreta, na ação, seu próprio papel de ator. É uma representação do próprio Eu representando o Outro, que, por sua vez, também representa. O ator que trabalha nessa peça vive uma personagem que também é ator ou atriz. Ou seja, ele cumpre um papel que lhe é comum na vida real.

Dividida em doze quadros, a peça *Doce deleite* possui inúmeros registros metalinguísticos em seu contexto. Trata-se de uma peça de teatro dentro da peça. Na maioria dos quadros, a realidade apresentada se liga à arte dramática. Há um teatro que será transformado em igreja, um contrarregra que se considera ator e uma bilheteira carente. Há espectadores apaixonados pelo teatro e outros que, pelo contrário, o odeiam. Há atores e atrizes atuando, comentando a ação dramática e discutindo sua arte. Também há personagens representados por esses artistas. Com isso, o texto dramático transforma o teatro num palco em que o próprio teatro é a atração principal.

As concepções de cena, antes aplicadas por Brecht, buscam uma quebra da ilusão, que é substituída por informações voltadas a explicar os recursos utilizados para o funcionamento da máquina do teatro. *Doce deleite* tem um caráter revelador. Por isso, a peça traz incluídos poucos cenários e adereços. Alcione Araújo coloca somente os objetos necessários ao desenvolvimento da ação dramática.

No início de *Doce deleite*, o contrarregra entra em cena carregando a bilheteria. O cartaz onde consta a palavra “bilheteria” é um recurso metalinguístico que especifica, através do código escrito, o objeto incluído na peça. A troca de cenários ocorre durante a mudança dos quadros. No sétimo quadro, a bilheteria é substituída por uma cama colocada no meio do palco; no décimo, a bilheteria retorna à cena, agora transformada numa tribuna. Segundo a rubrica, escrita no início do décimo quadro, é possível ler à frente da tribuna: “*Conferencista: DR. NOHAM FREUD. Penissicanalista*” (ARAÚJO, 1999, p. 262). Novamente o recurso gráfico aparece e o código escrito é utilizado para definir quem é a personagem que protagoniza esse quadro. Já, no penúltimo quadro, um cartaz apresenta a legenda: “*Conselhos*

⁸ Por *metateatro*, entende-se o teatro representado dentro e pelo próprio teatro.

Domésticos da PROFESSORA MARIÂNGELA” (ARAÚJO, 1999, p. 266). Esses elementos gráficos, fixados na bilheteria e na tribuna, aproximam o público do universo em que a personagem está inserida.

A primeira cena da peça traz um contrarregra atrapalhado que se confunde no próprio discurso que enuncia. Diversas vezes, ele utiliza um vocabulário vulgar e, dando-se conta disso, pede perdão aos que estão ouvindo: “Porque, cá entre nós, a única coisa que interessa mesmo na merda dessa vida é comer alguém. (*Dá-se conta*) Desculpa, gente. Desculpa. Falei merda. (*para os bastidores*) Desculpa aí, gente. Saiu sem querer” (ARAÚJO, 1999, p. 190). Assim, o caráter cômico assumido pela ação dramática aproxima o espetáculo do espectador, que sente prazer e se diverte.

Ainda no primeiro quadro, o contrarregra procura, em seus bolsos, o texto que deve dizer e, ao encontrá-lo, passa a lê-lo exatamente como está escrito: “Boa noite. Aí, tem um parênteses e, em seguida, tá escrito: ou boa tarde, vírgula, conforme a hora do espetáculo, ponto e fecha o parênteses. Não é esquisito? Fazer o que, se o autor é confuso” (ARAÚJO, 1999, p. 191). Ao descrever os elementos gráficos que compõem seu texto, o personagem coloca o texto dramático graficamente presente no teatro. Além disso, ele ironiza o autor da peça, “desobedecendo” às ordens de seus colegas, que recomendavam “não fazer perguntas nem querer entender nada”.

Do mesmo modo, ocorre a presença da metalinguagem no quinto quadro da peça. Nele, um ator e uma atriz disputam para provar quem é melhor na interpretação. Eles fazem demonstrações de performances e, assim, passam a descrever o roteiro da peça que vão representar.

Ator – (*Representando o que ele considera um santo*) Pois olhe um santo bem na sua frente.

Atriz – (*Rindo desdenhosamente*) Mas o que é isso?

Ator – Não inspira sentimentos piedosos?

Atriz – É isso que entende por representar?

Ator – Agora, olhe o invejoso.

Atriz – Pare com essa bobajada!

Ator – Bobajada é essa arrogância de dizer que o teatro é isso e aquilo, e ser incapaz de criar um tipo! Eu não sou de falar, eu faço!

Atriz – Essa carapuça não me serve. Eu falo e faço: Veja “aquela que está puta da vida, mas não quer ser mal-educada”!

Ator – Gostei. Agora tente o tipo misterioso.

Atriz – Não sou uma palhaça. Sou uma atriz.

Ator – E qual é a diferença, olha o misterioso.

Atriz – Isso não é misterioso. É desconfiado. Misterioso é isso.

(ARAÚJO, 1999, p. 230-231).

Os dois começam uma longa demonstração de personagens, “encarnando-os” no palco. O papel desses atores é revelar ao público as etapas que norteiam a preparação do ator. A disputa entre os dois só termina quando um novo assunto surge diante de ambos. Discutem muito, ator e atriz até que, finalmente, ele consegue o papel na peça. Esses trechos, do quinto quadro, trazem diversas informações sobre aspectos teóricos do teatro e, por estarem dentro de uma peça de teatro, demonstram uma forte evidência metalinguística. Outra evidência do *metateatro* também fica clara quando a atriz resume o roteiro da peça para o ator, o roteiro de uma peça dentro do roteiro de *Doce deleite*.

No oitavo quadro, o dramaturgo utiliza um recurso, claramente, intertextual. A representação da transgressão de uma cena shakespeariana coloca o leitor diante de seus conhecimentos a respeito da peça *Romeu e Julieta*. Em seguida, no nono quadro, os atores que encenaram o quadro anterior, expressam suas opiniões a respeito dos finais das histórias de amor.

A inclusão de uma peça dentro da peça constitui um efeito metalinguístico. Em *Doce deleite*, esse recurso se apresenta no primeiro, no quinto, no oitavo e no nono quadros. As personagens desse teatro dentro do teatro são o contrarregista, o ator, a atriz e as personagens que eles desempenham no palco. Tudo isso colabora para a revelação dos mecanismos que regem o funcionamento da arte dramática, objetivo específico do metateatro.

Além da metalinguagem, o efeito épico do distanciamento proporciona uma visão mais ampla das engrenagens que fazem funcionar a máquina do teatro. O distanciamento foi criado para ser aplicado pelo ator. Antes de facilitar o trabalho interpretativo, esse recurso desafia o operário responsável pela criação do tipo representado. O teatro não-aristotélico exige um trabalho intenso do ator, que leva à derrubada da *quarta parede*⁹ e interpreta com o olhar atento ao comportamento do tipo a ser representado, evidenciando as relações que envolvem os seres humanos. Em algumas peças, a personagem aparenta estar consciente do papel que cumpre, pois observa o discurso e muda-lhe a direção. Esse movimento, de rompimento da continuidade da ação e de “quebra” do discurso, gera o efeito de distanciamento. Através dele, o teatro mostra-se uma máquina produtora da ilusão - simples mecanismo gerador -, e não a própria ilusão. O processo “hipnotizador” é substituído,

⁹ Luiz Paulo Vasconcellos, em seu *Dicionário de teatro*, indica que a quarta parede, termo cunhado por André Antoine, designa “a parede imaginária situada na altura do arco do proscênio, separando o palco da plateia”. (VASCONCELLOS, 1987, p. 163). A derrubada da quarta parede, portanto, é um recurso épico utilizado para aproximar o teatro do público.

segundo Bertolt Brecht, por um exame crítico da situação e, em se tratando de *metateatro*, por uma revelação dos mecanismos que regem a máquina da arte dramática.

A atitude de distanciamento, que abre a peça, vem proposta logo no primeiro quadro. O personagem do contrarregra entra no palco e se dirige ao público. Dialogando com o espectador, com os bastidores e consigo mesmo, o contrarregra afasta o teatro do papel de gerador de ilusão. Há uma ruptura com o tradicional, marcada pela inclusão de comentários na atuação da personagem. O efeito de distanciamento é causado pela inclusão de comentários no discurso e pelos questionamentos direcionados ao público. Na fala do contrarregra, o teatro se mostra como ele realmente é: composto de trabalhos com o texto, de ensaios desgastantes e de bastidores, com operários preocupados com o bom andamento do espetáculo.

O teatro admite ser uma máquina geradora de ilusão. O próprio contrarregra revela ao espectador sua verdadeira identidade: “Esse papel que estou fazendo é de eu mesmo. Quer dizer, eu não sou artista nem estou criando nada. Eu sou isso que vocês estão vendo. Gostei do começo dessa brincadeira porque parecia que eu era artista.” (ARAÚJO, 1999, p. 189). O ator distancia o olhar do contrarregra para outra personagem que ele mesmo interpreta: o ator. Trata-se de um ator que interpreta um contrarregra que, por sua vez, interpreta um ator. Sem dúvida, o distanciamento exige um trabalho intenso do operário que vai aplicá-lo. Deve ser por isso que, ao mesmo tempo em que Brecht lançava suas teorias, as técnicas de preparação do ator propostas por Stanislavsky também iam ganhando espaço nessa nova mentalidade adotada pelo artista de teatro.

Ainda no primeiro quadro da peça, o monólogo do contrarregra apresenta quebras na ilusão da história, reveladas nos momentos em que ele conversa com o público, com os bastidores e, até, com Deus. O espectador assume uma posição de observador dos fatos e, às vezes, acaba rindo das situações narradas pelo contrarregra:

Contra-regra – [...] como não sou artista nem há criação alguma em arrastar essa bilheteria até aqui, e dizer meia dúzia de abobrinhas pra vocês, descobri que vocês riem é de mim mesmo. Da minha pessoa própria. *(Pausa)* Como estão rindo agora. *(Pausa)* Do que é que vocês riem? *(Pausa)* – eu não me importo que vocês riem. Até agradeço. Esse riso tem sido a minha salvação. Eu ganho um troco a mais enquanto vocês riem de mim. Viajo pelo país, me divirto, e volta e meia cai alguma comidinha em meus braços. Um contra-regra pode querer mais? *(Pausa)* Ihh, onde é que eu tava mesmo? *(Tenta se lembrar)* Que que eu deveria dizer agora? Santo Deus, me perdi. *(Silêncio embaraçoso e aflitivo)* Bem... essa peça é ... essa peça ... está em cartaz há dois anos. E há dois anos que leio, diariamente, a minha parte antes de entrar no palco (ARAÚJO, 1999, p. 190).

O contrarregra lê diversas vezes sua fala, mas não consegue decorá-la. Essa incapacidade do personagem confere-lhe um efeito cômico. Entre as histórias que conta, o contrarregra revela que a bilheteira lhe mandou um recado. Nesse exato momento, o operário da peça encontra, no seu bolso, o papel que contém sua fala. Ao ler as palavras escritas revelando as vírgulas e os pontos, o contrarregra aplica outra vez o efeito de distanciamento na ação. Ele desvia a atenção do público para a informação contida no papel.

Assim, o público é colocado diante de momentos que lhe causam “estranhamento”. Para improvisar sua interpretação, e porque esquece a marcação do texto, o personagem preenche o discurso com diversos assuntos. Entre suas considerações, ele levanta uma questão importante que acompanha os amantes da arte teatral desde tempos remotos. Onde está a verdadeira alma do teatro? Dentro do texto? Na interpretação do ator? Na visão do diretor? Segundo o personagem, ele possui sabedoria para revelar esse segredo aos espectadores:

Contra-regra – [...] a alma do teatro está ... (*olha preocupado para um e outro lado e aponta a bilheteria*) ... aqui! É, na bilheteria! É nesse cubículo que fica o dinheiro, a grana, o cacau, a bufunfa, o tutu, the money, la plata, l'argent. (*Contorna a bilheteria*) foi aqui que a arte perdeu a sua ligação com o divino e o sublime. Perdeu o contato com os deuses e caiu nas mãos dos homens... (ARAÚJO, 1999, p. 192).

Nesse trecho, o contrarregra associa a alma do teatro ao aspecto econômico dos espetáculos que, no Brasil, anda bem precário. Ele sugere que, em nome da ganância, o homem deixou de lado o prazer estético ocasionado pela criação artística; rompeu sua ligação com o divino e firmou os pés numa realidade que é própria dos homens: “hoje em dia, há até uns cínicos que dizem que quem tem que discutir arte é empresário, banqueiro, investidor; artista tem que discutir é grana!” (ARAÚJO, 1999, p. 192-193). A ironia que a personagem confere aos “entendedores” de arte é visível nesse trecho. Adiante, a personagem continua a crítica ao mercado da arte: “[...] (Com expressão contrafeita volta a admirar a bilheteria) Que poder tem esse cubículo! Move o mundo, faz as guerras, degrada a arte, corrompe os homens!” (ARAÚJO, 1999, p. 193). A ironia do contrarregra não fere somente os homens gananciosos, mas também os artistas prostituídos, que vendem sua arte de maneira desmoralizante. Muitas vezes, em nome dessa ganância dos homens, o artista se submete a aceitar qualquer proposta de trabalho. Assim, ele parte em busca de outras possibilidades, como trabalhos comerciais na televisão ou figurações no cinema.

No terceiro quadro de *Doce deleite*, a bilheteira resolve sugerir ao chefe uma forma de resolver a crise financeira que assola seu estabelecimento:

Godelívia - Mas o senhor sabia, doutor. Peça sem artista de televisão sempre dá nisso: não vem ninguém. Pela minha experiência na bilheteria, eu posso dizer: se não tem artista de televisão é melhor manter o teatro fechado do que alugar para qualquer um. (*Tom*) E a minha discrição, o senhor aprova? (ARAÚJO, 1999, p. 214).

Nesse momento, em que o dono do teatro confessa a possibilidade de uma provável venda do prédio, ele reconhece as facilidades que teria em seu trabalho caso o elenco da peça fosse constituído de artistas famosos. Para ele, que ignora totalmente as diferenças entre teatro e televisão, a vida seria mais fácil:

Varela - Agora imagina: os mesmos artistas que gravaram a novela durante o dia viriam para cá à noite e repetiriam tudo ao vivo. Fariam no palco o mesmo que fazem na novela. Pra eles seria a maior moleza. Não precisaria dessa trabalhadeira toda que é ensaiar. As gravações seriam os ensaios. Já viriam direto, com tudo na ponta da língua. [...] E acabariam essas reclamações de que o espetáculo não é bom. O público estaria pagando para ver uma novela! E todos sabem que uma novela é melhor do que qualquer teatro que já tenha sido feito nesse país, melhor do que qualquer romance que já tenha sido escrito nesse país. E qualidade, não tem erro: e só medir pela bilheteria. Deu dinheiro, é bom. O resto é papo-furado (ARAÚJO, 1999, p.216-217).

O dono do teatro não entende nada de arte e considera irrelevante discutir o talento dos artistas que trabalham na sua “máquina de shows”. O mais importante, para esse administrador, é o lucro gerado pela arte. Ele nem está preocupado com o *belo* ou o *sublime*. Na verdade, está interessado em conquistar a *fortuna*. Essa desvalorização da obra de arte, em função de sua subordinação ao retorno econômico que o espetáculo gera, é um pensamento sustentado não somente pelos donos dos teatros; a propaganda também induz o público a gostar de artistas que tem maior exposição nos meios de comunicação de massa.

A própria personagem do início de *Doce deleite* desperta um olhar severo em relação ao mercado da arte. Porém, o contrarregra se rende. Ele mesmo retifica sua fala: “Eu sou mesmo uma toupeira. (*Sai da bilheteria*) Por isso é que eu não passo de um contra-regra. Não adianta fazer cursinho de porra nenhuma! Acabo de descobrir uma coisa: o que tem na alma

do teatro é o que vocês deixaram lá” (ARAÚJO, 1999, p. 194). Depois de analisar cada convite, cada cheque e nota de dinheiro da bilheteria, ele percebe, enfim, que a alma do teatro está no público. Está no empenho que cada espectador realizou para assistir ao espetáculo. Também está, conforme visto no capítulo anterior, num elemento que é vital para a arte: os sonhos das pessoas.

Contra-regra – [...] Só agora eu entendi que o teatro rompeu com o divino e o sublime, e afastou-se dos deuses, mas se aproximou dos homens. Vocês são a razão de ser do teatro. A bilheteria é a alma do teatro, sim, mas porque é aqui que fica o esforço de vocês para que tudo isso aconteça. Cada cheque é um pouco do suor de cada um, que vocês oferecem a nós em troca de alguns momentos de magia e ilusão. Que a gente vai se esforçar para fazer o melhor possível. Vocês estão na platéia, mas estão... (*indica a bilheteria*)... aqui, no palco também. Vocês é que são os deuses do teatro. (*Vai saindo*) Deixa eu ir puxar as cordas para girar as roldanas e engrenagens dessa máquina de ilusão (ARAÚJO, 1999, p. 159).

O contrarregra, quando anuncia a revelação sobre onde está a “alma do teatro”, também cita uma frase que liga a arte com o divino: “O palco é o altar onde se queima o incenso mais perfumado em louvor da arte mais pura” (ARAÚJO, 1999, p. 192). Chamando o palco de “altar”, o personagem alude aos antigos rituais religiosos, cerne de toda a arte teatral.

Enquanto alguns associam a arte ao poder divino, outros a consideram uma ofensa aos desígnios de Deus, uma farsa e um perigo à humanidade. No sexto quadro, uma senhora idosa e bem vestida invade o palco (ARAÚJO, 1999, 245). Ela apresenta um comportamento hostil em relação ao teatro. Está visivelmente alterada e, enquanto procura alguém a quem reclamar, ela começa a ofender os artistas:

Espectadora - Cada um de nós nasce, cresce e morre como uma única e mesma pessoa. Só Deus é mais de um porque é muitos, porque é todos. E é onipresente, onisciente, onipotente. Pois esses sacrilégios do teatro contrariam os desígnios de Deus. Eles, os blasfemadores, os iconoclastas, não se satisfazem com a vida que Deus lhes deu (ARAÚJO, 1999, p. 246).

Completamente enraivecida, a espectadora busca as leis divinas para embasar sua argumentação. Ela diz que os artistas não merecem confiança e que odeia todos eles. De acordo com as verdades que sustenta, a espectadora julga inadmissível que um ser humano queira possuir as mesmas características de onisciência, onipresença e onipotência atribuídas

a Deus. Para ela, só o Divino pode ser muitos, sem deixar de ser o Próprio. A raiva da espectadora, no sexto quadro, é o centro das ações. Através de um monólogo, ela despeja no palco toda a sua indignação:

Espectadora - E aí está a suprema ambição: ao se auto-intitularem criadores – prestem atenção: eles se acham criadores, assim como Deus é o nosso criador – mas, quando se auto-intitulam criadores de outras vidas, pretendem ser, cada qual, o próprio Deus: querem ser mais de um. E, sendo muitos, de tipos diversos e de diversos mundos, cada criador torna-se onipresente, onisciente e onipotente. (*Alto, desesperada*) cada ator torna-se o próprio Deus! É a ambição das ambições! (*Bate a bengala no chão*) É a presunção das presunções! (*Volta a bater a bengala no chão*) O pecado dos pecados! (*Bate ainda mais a bengala no chão*) é por isso que eu odeio o teatro! (ARAÚJO, 1999, P. 246-247)

Não são somente as palavras, mas também as atitudes físicas da idosa que atacam o teatro. Desde o momento em que invade o palco, por repetidas vezes, ela grita e bate com a bengala no chão. O raciocínio utilizado para explicar a revolta da senhora remete aos argumentos utilizados pelos teólogos cristãos e registrados, no séc. II, por Tertuliano. Ele foi um dos fundadores da teologia cristã e escreveu o tratado *De spectaculis*, no qual traça diversos argumentos especificamente relacionados à arte dramática.

Na obra *Estética teatral*: textos de Platão a Brecht, Helena Barba apresenta fragmentos do tratado escrito por Tertuliano, no qual encontramos ideias semelhantes às sustentadas pela espectadora: “[...] o teatro não é apenas consagrado à deusa do amor, mas também ao deus do vinho. Porque estas duas testemunhas da libertinagem e da embriaguez estão tão estreitamente juntas contra a virtude: deste modo, o palácio de Vênus é também o paço de Baco” (TERTULIANO apud BARBAS, 2004, p. 40). Tertuliano esclarece aos fiéis seguidores de sua igreja que o teatro vai de encontro com os costumes ensinados e praticados pela religião cristã. Do mesmo modo, a espectadora procura convencer o público que “esses sacrilégios do teatro contrariam os desígnios de Deus” (ARAÚJO, 1999, p. 246). Ela sustenta seu ódio pelo artista, dizendo que ele se considera superior a todos os outros mortais. Tanto para a espectadora, quanto para o remoto escritor, os artistas são considerados indignos porque buscam “macaquear o criador”. Na peça *Doce leite*, a espectadora, enérgica, revolta-se contra a ideia de ser representada por esses artistas: “eu não nasci macaca para ser macaqueada!” (ARAÚJO, 1999, p. 246). Essa expressão, “macaquear o criador”, compõe o título da terceira parte do tratado de Tertuliano. Assim, o teólogo e a espectadora utilizam o mesmo termo ao se referirem à arte dramática. Para eles, o caráter “mágico” da encenação

teatral é puramente profano. Deus não perdoará os atores, porque eles, ao interpretarem seus personagens, “macaqueiam” o criador e a criação:

Dado que a justiça humana condena então esses desventurados, apesar do prazer que proporciona aos seus juízes; uma vez que ela os exclui de toda a dignidade, e muitas vezes os confina a locais horríveis e desertos: quão mais rigorosa não será contra eles a justiça divina? [...] Acreditais que é muito agradável ao céu que, quando coroados de flores como um sacerdote dos pagãos, ou coberto de uma vestimenta tão colorida como a de um mestre da impudícia, ele apareça louvado sobre um carro? [...] Acreditais igualmente que Deus pode acarinhar o actor, que tão cuidadosamente rapa a barba desfigurando, por essa infidelidade, a face que lhe foi dada? [...] Pensais ainda que o uso de máscaras seja aprovado por Deus? Pergunto-vos. Se ele proíbe toda a espécie de simulacros, quanto mais não proibirá que se desfigure a sua imagem? Não, não: o autor da verdade não poderia aprovar nada de falso (TERTULIANO apud BARBAS, 2004, p. 44).

Esse trecho do tratado de Tertuliano demonstra a visão cristã do século II d.C. sobre os disfarces utilizados pelos atores. A religião, gênese do teatro, agora, determina um movimento contrário à arte da interpretação, condenando o ator ao martírio de não ser perdoado por Deus.

Um dos fios narrativos condutores da peça *Doce deleite* é a notícia da venda do teatro, ocasionada por uma grave crise de bilheteria. A peça afasta a arte do divino e do sublime, para firmar-se na realidade humana. No terceiro quadro, a bilheteira, vendo o sofrimento do dono do teatro, consola-o: “Fica assim não, doutor Varela. Tenha fé em Deus. Eu vou buscar um copo d’água com açúcar pro senhor”. (ARAÚJO, 1999, p. 217). Nesse momento, a bilheteira “dá a deixa” para o chefe, que, subitamente, revela a ideia que lhe vem à mente.

Varela - Deus! É isso! Deus é a solução! Vou vender o teatro pra uma daquelas seitas que me procuraram! Um dos bispos cobria qualquer proposta. Como é o nome do homem? A igreja, eu me lembro que se chama universo deslumbrado! Vou vender! Pelo menos, ajudo a salvar algumas almas que o teatro tem arrastado para a perdição. Teatro aqui, nunca mais! (ARAÚJO, 1999, p. 217).

A decisão de Varela é impulsionada pelas novas religiões que proliferam nas cidades e que, contando com pouco espaço para acomodarem os fiéis, compram antigos teatros e cinemas para instalarem seus templos. Atualmente, é comum a venda das casas de espetáculos para os dirigentes dessas “empresas da fé”.

De acordo com o que foi exposto até aqui, a peça é subdividida em quadros que podem ser interpretados isoladamente. Essa desconexão aparente também é um recurso comumente utilizado pelo drama épico. Ainda que trate sobre um mesmo assunto, cada cena é tratada como se constituísse um todo mais ou menos livre. A estruturação de cenas isoladas propõe uma leitura de pequenas peças dentro de uma peça. Por isso, espaço e tempo tornam-se relativos, se levados em conta, os diversos planos espaço-temporais e o distanciamento proposto pelas mudanças de quadro. A inclusão de comentários nas falas das personagens também resulta num efeito distanciado sobre a ação. Ao mesmo tempo em que representa, o ator comenta sua interpretação, como ela é ou como deveria ser. Basicamente, há um tempo propriamente dramático e um tempo do comentário da ação. Ao inserir esses comentários à cena, o autor proporciona um efeito de distanciamento, estendido para a consciência do próprio leitor/espectador. Assim, ele é convidado a participar e sugerir soluções para as situações vividas pelas personagens. Graças aos conhecimentos de mundo que constituem cada leitor/espectador, se estabelece uma relação dinâmica e interativa entre a plateia e as personagens.

O público é instigado a perceber a realidade dos fatos, longe de deixar-se envolver pela “magia” do espetáculo. Em outras palavras, o teatro épico não estimula a ação, mas a interrompe. Do mesmo modo, algumas ações da peça *Doce deleite* não deixam proliferar a ilusão, mas levam o espectador a retornar ao seu estado “consciente”, de espectador mesmo. Não há uma cumplicidade, portanto, entre os sentimentos do público e os da personagem. Ao contrário, esses sentimentos são fortemente questionados.

Além do primeiro quadro, outros também são compostos pelo distanciamento. No quarto quadro, encontramos o distanciamento proposto pela personagem da atriz. Sabendo da possível venda do teatro para uma igreja, ela resolve admirá-lo pela última vez. Lamuriosa por não poder comprar o teatro, ela inclui o espectador em seu monólogo, dirigindo-se a ele para avaliar as instalações do prédio que será vendido. A atriz questiona a plateia quanto ao conforto proporcionado pelo ambiente e pela disposição das poltronas (ARAÚJO, 1999, p. 218). Nesse quadro, a atriz distancia o olhar do espectador para uma realidade que lhe é comum:

Atriz – [...] Toda vez que estou num teatro, ou num cinema, pelo menos um dos braços da cadeira eu considero que é meu. E, se chego cedo, me atraco logo nos dois. Não sou boba nem nada. Fico danada da vida se me descuido e um vizinho mete o braço e ocupa um lado. E, quando lá pro meio da peça ou do filme, me roubam o outro lado, e tenho que ficar duas horas com os braços grudados no corpo e as duas mãos metidas entre os joelhos! Dá vontade de matar! (ARAÚJO, 1999, p. 219).

O espectador observa, criticamente, a maneira como está acomodado na poltrona e reconhece, afinal, o desconforto que, às vezes, afasta o público dos teatros e cinemas.

O sexto quadro da peça apresenta uma espectadora indignada com a “falta de vergonha” cultivada dentro do teatro. Batendo com a bengala no chão, ela invade o palco, aos gritos, procurando o responsável pelo teatro. Novamente, o espectador se vê diante dos mecanismos da máquina da ilusão teatral. A personagem revela a distância que existe entre o palco e a plateia, divisão comum do teatro representado no palco tipo italiano. Nele, o público fica de um lado e os atores, de outro. A ousadia da senhora em ultrapassar as fronteiras da ilusão do espetáculo, também gera um efeito de distanciamento à peça. Através de uma analogia entre Deus (criador do mundo) e o artista (criador do mundo fictício), a espectadora reduz o teatro aos pecados cometidos nele e, com isso, se julga no direito de expulsar toda a plateia do espetáculo.

O sétimo quadro chama a atenção do público para a vida que existe nas coxias¹⁰ dos espetáculos. Em *off*, uma voz masculina e uma voz feminina discutem a respeito de uma entrada de cena que não foi efetuada. O diálogo dos atores e o título do sétimo quadro apresentam, ao espectador, outro trabalhador responsável pela máquina do teatro, o figurinista. Ele não aparece no palco, mas está diretamente ligado às engrenagens que acionam o espetáculo. E, quando alguma engrenagem não funciona, a ilusão é comprometida pela falha da máquina. Por isso, enquanto a voz feminina acusa o figurinista pela pane na máquina, o ator chama a atriz de desorganizada. O público ouve a discussão, testemunhando tudo o que acontece na coxia.

A ação descrita pelo oitavo quadro da peça e, em seguida, o nono quadro trazem as personagens com uma posição crítica à representação cênica da peça. No oitavo quadro, há uma paródia da clássica cena de *Romeu e Julieta*, quando o apaixonado Montecchio percebe que sua amada Julieta Capuleto morre. Enquanto lamenta, Godofredo, o Romeu de Alcione,

¹⁰ Coxia é o nome dado para as partes laterais do palco e, às vezes, localizada ao fundo do mesmo. Ela é destinada ao trânsito dos atores, nas entradas e saídas de cena. Da mesma forma, serve para abrigar os operários responsáveis pelas mudanças de cenário. A coxia também é conhecida pelo nome de bastidores.

revela uma “falsa” tristeza em relação à perda de sua Julieta. O comentário, incluído em sua explanação, confere certo distanciamento à cena de amor da peça:

Julieta – Meu amor, tenho medo! / Esvai-me a vida!
 (GODOFREDO *assume um ar teatralmente consolador*)
 Godofredo – Oh, horror! Não diga! / Nem pense, querida! / Tua saúde reflorirá, / E viverás para me enterrar / (*À parte*) Para o meu azar! / (*Falsamente otimista*)
 Teremos muito o que brigar! (ARAÚJO, 1999, p. 252).

A revelação da traição de ambos os personagens transforma a transgressão de Shakespeare num texto polêmico e irônico. Julieta, ao recuperar um pouco de suas forças, confessa a Romeu: “Voltei das profundezas, / Com brasas na bunda / Godofredo, meu amor, / Que calor! / O inferno é um horror! / Preciso escapar à condenação / Por isso suplico, / Imploro o teu perdão.” (ARAÚJO, 1999, p. 255). O apaixonado a perdoa e revela, ao final, que também necessita do seu perdão:

Godofredo – Julieta! Oh, deus! Que aflição! / Partes sem me perdoar! / também eu te traí, traí, traí, / Só pra variar! / Me castigas na despedida, / sua bandida! / E agora, quem me perdoará? / Quem? Quem? Quem? / Quem me perdoará? (Ele sai perguntando dramaticamente) (ARAÚJO, 1999, p. 257).

O final do quadro demonstra que Julieta, não só recebe o perdão do amado como também o castiga, morrendo sem perdoá-lo.

Enquanto, no oitavo quadro, a ação é feita de ilusão, o nono se afasta da “magia” cênica, aplicando o efeito épico do distanciamento. Julieta e Godofredo são os personagens do oitavo quadro e representam uma paródia da clássica cena shakespeariana. O diálogo da cena é apresentado em versos, remetendo à forma compositiva da peça de Shakespeare. No entanto, pelo fato de tal cena revelar a traição como principal elemento da despedida entre as personagens, a entonação trágica que caracterizava a obra do dramaturgo inglês cede lugar ao efeito humorístico.

Antes de passar aos últimos quadros da peça, Alcione Araújo inclui uma reflexão, nas falas das personagens, sobre o prazer sexual. Assim, ele justifica o título da peça, declarando que, logo, o sexo vai se transformar no principal assunto tratado.

Ator – Teve um filósofo que disse que até o trabalho pode ser sexo. Ele disse, por exemplo, que a nossa atividade, de artista, é libidinal. Dá tanto prazer, que é quase como um orgasmo.

Atriz – Você goza quando representa?

Ator – Gozo. Gozo todo mundo.

Atriz – Eu falo do outro gozo. Você tem orgasmo?

Ator – Claro. Mas não aqui, no palco. Lá em casa, claro que tenho. Mas por que estamos falando de minha vida sexual na vista do público?

Atriz – Ora, por quê! Numa peça chamada *Doce deleite*, se não se falar em sexo, não se estará falando em deleite. Há algum deleite maior do que sexo? Se o seu filósofo disse que a arte é libidinal, falar de teatro é o mesmo que falar em sexo. Então, falar em sexo pode ser falar em teatro. E tanto faz ser homem como ser mulher. A diferença é apenas de um pênis. Um mero “apênisse” (ARAÚJO, 1999, p. 261).

De acordo com o fragmento anterior, o teatro é uma máquina capaz de despertar emoções e até prazer. A partir do próximo quadro, o décimo da peça, o palco é transformado numa conferência, discutindo algumas questões referentes à relação sexual. Dr. Noham Freud é um conferencista que se dirige ao público expondo informações curiosas e científicas a respeito do comportamento humano, principalmente do comportamento feminino.

Através de sua pesquisa, Noham procura comprovar que Sigmund Freud estava correto sobre sua tese a respeito da *psique* feminina. Na cena, o palestrante apresenta os passos da pesquisa e todos os resultados a que chegou. Através da exposição de argumentos e de números percentuais sobre a pesquisa, o recurso do distanciamento busca ampliar a visão do leitor/espectador, sobre quem é o homem e em que ele pensa.

No décimo primeiro quadro, a personagem é Mariângela, uma professora que sobe à tribuna para expor seus “conselhos domésticos”. O discurso é totalmente direcionado à plateia que representa o público da palestra. Segundo a professora, “a felicidade consiste fundamentalmente em saber sugar tudo o que a vida pode oferecer. E nada mais gostoso e gratificante do que saber chupar um sorvete” (ARAÚJO, 1999, p. 266). Através da demonstração de um hábito comumente praticado pelas pessoas o teatro alia a arte à ciência.

O último quadro, “Amor, senil amor”, mostra que o amor não envelhece e, muitas vezes, sobrevive até a própria morte. O envelhecimento é o fim da vida? Não. O fim do amor? Muito menos. Assim, o único fim pronunciado pelas personagens é o fim da peça *Doce deleite*.

A estrutura não-aristotélica do texto propicia ao espectador um olhar distanciado das ações, o que pode desenvolver nele uma consciência crítica sobre os fatos ocorridos. Assim, a

arte teatral confere à peça um caráter revelador das relações sociais que permeiam o teatro e o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos capítulos anteriores, apresentei as principais características estruturais da primeira e da última peça da obra *Metamorfozes do pássaro*. O teatro contemporâneo representado por Alcione Araújo alia a forma tradicional do drama, descrita por Aristóteles, com a forma épica do teatro, criada por Brecht. Assim, através de um hibridismo entre essas duas tendências do gênero, nas peças *A caravana da ilusão* e *Doce deleite*, o dramaturgo aproxima o leitor/espectador de uma visão mais clara sobre o funcionamento da máquina do mundo e da máquina da arte dramática.

As características de *A caravana da ilusão* demonstram, em sua maioria, uma concordância com o drama aristotélico. A peça organiza-se em ato único e todas as cenas mantêm uma ligação. Os acontecimentos decorrem linearmente, despertando uma tensão, no espectador, quanto ao desfecho da ação. Para que a unidade ocorra, os acontecimentos devem se apresentar em início, meio e fim. A história da caravana começa e termina no mesmo ponto. Assim, os saltimbancos expressam a forma redonda do mundo, através de uma ação que também é circular. A peça tem um início e um final que remonta a esse início. Através dos caminhos circulares da vida, o dramaturgo exhibe uma história sem fronteiras para os saltimbancos. E ratifica que, para o artista, nem a morte é o fim.

Além da unidade da ação, na peça *A caravana da ilusão*, a peripécia ocorre quando as expectativas do leitor/espectador são quebradas, principalmente, quanto ao “final feliz” por ele esperado. O reconhecimento é outro efeito aristotélico da peça. Ele ocorre no momento da remoção das máscaras, efetuada por Ziga e Roto, que surpreende as demais personagens e o leitor. Quando, ao remover a máscara, a cigana leva sua beleza ao conhecimento de todos, contraria as primeiras impressões dos saltimbancos. Também a máscara usada por Roto, ao ser removida, determina uma importante metamorfose na história. Os sentimentos e a beleza de Roto, quando reconhecidos por Bela, resultam no envolvimento do casal e na procriação de sua espécie, humana e artística. O reconhecimento ainda ocorre ao final, no reencontro de Lorde com a trupe, denotando um movimento da ignorância ao saber. Na estrada por onde

passara no início da peça, Lorde retorna para perto da trupe. O irmão, Bufo, demora a reconhecê-lo e Bela decepciona-se com a sua imagem.

A peça *A caravana da ilusão* não é puramente aristotélica porque inclui uma representação social acerca da própria arte, exercida pelas personagens que a compõem, o que a aproxima do drama brechtiano. Ligadas à temática da arte circense, de onde também se originou o teatro, essas personagens apresentam os impasses vividos para a manutenção da sua arte. Assim, a peça é uma obra de arte sobre os artistas, e as suas atitudes evidenciam o papel social cumprido por cada elemento da trupe. Além dos saltimbancos, a personagem Ziga representa determinado grupo social. Por ser mulher e condenada à maldição de seu povo, ela reflete a dura realidade das ciganas. Isso se agrava, pois tem o “ventre seco” e não pode contribuir para a sua espécie, motivo pelo qual é excluída pela sua própria tradição. Por isso, Ziga conhece bem a dificuldade da vida solitária.

A submissão evidenciada pela cigana e pelos saltimbancos, condenados a manterem a tradição de seu povo, revela um pensamento e um comportamento influenciados pelo determinismo social. Bufo e Bela enfrentam, sem questionamentos, os desafios que lhes foram impostos desde bem crianças. Herdeiros de sua arte, eles se sentem orgulhosos em manter o legado circense que receberam. Lorde, entretanto, prefere contrariar o destino que o aflige. O saltimbanco, então, parte em busca de um novo caminho, distante da tradição de sua família.

Enquanto *A caravana da ilusão* busca, como revela seu título, a reflexão sobre o clima ilusório dos caminhos do homem, *Doce deleite* – segunda peça analisada – apresenta os efeitos de distanciamento, criados por Bertolt Brecht, em 1927. Esse efeito, também chamado “estranhamento”, demonstra o funcionamento de duas máquinas: a do mundo e a do teatro.

Engajado nas ações a favor de uma reflexão e de uma atitude frente às questões existenciais do seu tempo, Alcione Araújo acrescentou às peças características que provêm da teoria brechtiana. Assim, enquanto o público se diverte, reflete sobre problemas reais, observa o mundo sob diversos pontos de vista e, através do preenchimento das lacunas deixadas pela arte, propõe atitudes que levam ao conhecimento de si mesmo, da arte e do mundo.

O drama aristotélico transporta o leitor/espectador para um mundo feito de ilusão, no qual ele é “hipnotizado”, enquanto o drama não-aristotélico o coloca num estado de confronto com a cena. Ou seja, a ação desperta o olhar crítico do público, sobre a ação e sobre o mundo em que vive. Contudo, não é somente o comportamento do público que sofre uma transformação. A relação emocional que ele estabelece com a história também muda. A forma dramática de teatro proporciona um reconhecimento das emoções compartilhadas. No teatro

de Aristóteles, a ação desperta as emoções do leitor/espectador, que preserva uma tensão em relação ao desfecho da peça. Por outro lado, no de Brecht, essa identificação sofre um rompimento graças ao distanciamento. Desse modo, uma tensão em relação a cada cena é criada, no decorrer de toda a peça, não só no desfecho.

A teoria brechtiana apresenta um perfil do drama não-aristotélico, em primeiro lugar, quanto à ação, depois, quanto ao comportamento do espectador. Por fim, o teatro demonstra como o ser social permeia as relações humanas, inclusive as representadas pelos artistas no próprio palco. A personagem não imita a realidade, mas a questiona e busca transformá-la.

A peça *A caravana da ilusão* apresenta a história de uma trupe de saltimbancos enfrentando os desafios encontrados nos caminhos da vida e da arte. Os mambembes mostram o mundo com suas variadas complexidades. No decorrer da história, algumas transformações possibilitam uma identificação emocional por parte do espectador. Enquanto apresenta as ações, num palco devidamente climatizado, o teatro corporifica um mundo diante do público. Uma encruzilhada demonstra que, para seguir em frente, o ser humano precisa fazer determinadas escolhas. Do mesmo modo que a trupe, o espectador se sente desafiado. Por isso, há um envolvimento do mesmo, transportando-o para dentro da ação. Ele não pode transformá-la, mas seus sentimentos se identificam com os das personagens. A ação “encarna” uma ilusão.

Quando o palco relata uma ação, presencia o distanciamento. A narração de histórias comumente é incluída na ação da peça *A caravana da ilusão*. Por diversas vezes, as personagens contam histórias que, no passado, foram repetidas pelo velho Bufão. Com essas narrações, ocorre um distanciamento da ação para aquilo que está sendo narrado.

A maioria das características relacionadas à ação dramática e ao comportamento das personagens e do leitor/espectador da peça *Doce deleite* remetem ao teatro não-aristotélico. Em primeiro lugar, a unidade de ação não acontece. Pelo contrário, a peça é dividida em quadros que podem ser representados isoladamente, exceto no oitavo e no décimo segundo quadros, por exemplo, que apresentam a realidade fora do teatro.

A desconexão entre os quadros é uma característica comum ao teatro não-aristotélico. Uma vez que os quadros possuem ação independente, a tensão do leitor/espectador é alimentada a cada cena. Em vez de esperar pelo desfecho, ele alimenta expectativas durante o andamento da ação. As cenas isoladas também propiciam acontecimentos apresentados em curvas, sem obedecerem a uma sequência linear.

Do mesmo modo que a peça *A caravana da ilusão*, a arte é a inspiração temática em *Doce deleite*. Esse tipo de peça, conhecida como *metateatro*, possui um forte caráter

metalinguístico, que descreve os mecanismos geradores da ilusão do teatro. Em primeiro lugar, a ilusão da cena é substituída por um olhar crítico sobre a ação. O leitor/espectador se torna um observador. Em vez de ser “hipnotizado” pela ação, ele se opõe a ela. O contrarregra, personagem do primeiro quadro, provoca o leitor/espectador a refletir sobre a “alma do teatro”. Além disso, ele também conta como é o seu trabalho entre os operários que acionam as engrenagens da grande máquina. A atriz, no quarto quadro, desvia o olhar do leitor/espectador para as instalações do teatro e para alguns segredos que geram a ilusão do espetáculo.

O quinto quadro da peça inicia com o encontro entre dois atores e uma conversa que engloba diversos conhecimentos acerca da literatura dramática e do processo de preparação do ator. Enquanto busca a vaga para um papel na peça, o ator trava uma verdadeira luta com a atriz. Ao final do quadro, outra evidência comprova o caráter *metateatral* da peça de Alcione Araújo, com a revelação do roteiro de uma peça dentro da peça *Doce deleite*.

Já no sétimo quadro, o teatro revela que sua máquina, como qualquer outra, está sujeita a falhas. Nesse momento, o palco fica vazio. *Em off*, a voz dos operários revela o erro. A culpa, segundo eles, é do figurinista. O oitavo quadro da peça apresenta uma sátira à cena do adeus entre *Romeu e Julieta*. Ainda que remeta a uma ilusão, a inserção de um distanciamento crítico em relação à cena, revelada no nono quadro, também fornece conhecimentos ao espectador.

Na peça *A caravana da ilusão*, há o relato dos acontecimentos e dos desafios presentes na vida de uma família de artistas, procedimento que gera a metalinguagem. Os nomes das personagens revelam uma mensagem a respeito do papel que cumprem na família e no circo. Através do estudo do sentido dessas palavras, revela-se a metalinguagem conotativa.

Por outro lado, na peça *Doce deleite*, a metalinguagem denotativa se destaca. Ela ocorre quando as personagens explicam a própria ação, seus gestos e despertam o olhar do público para o funcionamento da máquina do teatro. A metalinguagem também está presente nas peças de Alcione Araújo através dos trechos narrativos e dos nomes das personagens.

O cotejo entre as peças *A caravana da ilusão* e *Doce deleite* foi realizado por meio da análise da caracterização dos dois textos dramáticos. Constatei, ao final do trabalho, que a primeira das peças apresenta o funcionamento da máquina do mundo, através da representação dramática com características mais aristotélicas e a segunda apresenta o mundo através da representação cômica das ações dramáticas. Entretanto, prevalece, sobretudo, um hibridismo entre as tendências dramáticas e épicas do teatro em ambas as peças. Alcione Araújo recorre às características estruturais apresentadas por Aristóteles e por Brecht, para

desenvolver um olhar crítico do espectador sobre o mundo, a realidade e a própria arte. Mas, antes de tudo, o objetivo do dramaturgo é divertir o público, propósito devidamente alcançado pelo escritor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ARAÚJO, Alcione. *Metamorfoses do pássaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *A caravana da ilusão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 (Dramaturgia de sempre).
- ARAÚJO, A.; ARAÚJO, C. M. B. A educação estética por meio do acesso à produção artística. *Em Aberto*, Brasília, v. 21, n. 77, p. 51-60, jun. 2007.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARTHES, Roland. *Linguística e literatura*. Lisboa: 70 Ed., 1968.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 2000.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1995.
- BRECHT, Berolt. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália, 1964.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio-Pretense, 1998.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Funções da metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1997.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GIRARD, Gilles; OUELLET, Real. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.

GUINSBURG, J.; NETTO, Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Debates; 138)

HELIODORA, Bárbara. *Quem é quem nas artes e nas letras no Brasil: parte teatro*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1966.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

LONGINO. *Tratado do sublime*. Rio de Janeiro: Brasília, [1930?].

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Iniciação ao teatro*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PLATÃO. *Diálogos III: a República*. 23ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura* Introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SANTANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: Editora da UFMT, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

H628f Hickmann, Vanessa

O funcionamento da máquina do teatro e da máquina do mundo : a metalinguagem teatral de Alcione Araújo / Vanessa Hickmann. – 2009.

88 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2009.

Orientadora: Prof. Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

1. Teatro – Metalinguagem. 2. Análise linguística. 3. Gêneros literários. 4. Araújo, Alcione, 1945-. I. Barbosa, Márcia Helena Saldanha, orientadora. II. Título.

Bibliotecária responsável Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364