



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
CULTURA**

ISABELA ARAÚJO CALMON

**DA CORTINA QUE É ABERTA: EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DE
UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL DE YUMARA RODRIGUES**

SALVADOR

2019

ISABELA ARAÚJO CALMON

**DA CORTINA QUE É ABERTA: EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DE
UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL DE YUMARA RODRIGUES**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Literatura e Cultura, no Instituto de
Letras da Universidade Federal da Bahia, como
requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosinês de Jesus Duarte

**SALVADOR
2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Araújo Calmon, Isabela

DA CORTINA QUE É ABERTA: EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA
DE UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL DE YUMARA

RODRIGUES / Isabela Araújo Calmon. -- Salvador, 2019.

104 f. : il

Orientadora: Rosinês de Jesus Duarte.

Dissertação (Mestrado - PPGLITCULT) -- Universidade
Federal da Bahia, UFBA, 2019.

1. Edição de Texto. 2. Texto Teatral Censurado. 3.
Filologia. 4. Yumara Rodrigues. 5. Dramaturgia
baiana. I. de Jesus Duarte, Rosinês. II. Título.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais, Isabel e Edson, e aos meus irmãos, Aline e Victor.

A minha orientadora e amiga Prof. Dra. Rosinês Duarte. Não apenas por ceder suas preciosas horas, compartilhando seu conhecimento, de forma brilhante, em todos meus caminhos acadêmicos, mas também por ser uma mãe amorosa que, sempre me tomando pela mão, nunca me deixou desistir.

A Dâmares Santos e Mariana Marçal, amigas especiais que, durante essa jornada, estiveram sempre ao meu lado me mostrando que existe leveza.

A Matheus Bacellar. Pessoa sensível cujas mãos bondosas atuaram na reconstrução de mim. Amigo que várias vezes me ajudou a colher o poema.

A Sérgio Marcone por me mostrar o significado da palavra cuidado.

Ao Prof. Dr. Ari Sacramento pelos olhos de águia que tanto me ensinaram a ver as coisas. Pela partilha generosa de sua inteligência. E, sobretudo pelo apoio, pelo carinho... por ter me escutado quando existir doeu.

A Profa. Dra. Isabela Almeida pela prestimosidade e pelo auxílio acadêmico durante essa jornada.

A Profa. Dra. Rosa Borges, fundadora da ETTC, que, generosamente, abriu as portas dos caminhos filológicos para muitos.

A Profa. Dra. Livia Magalhães e Profa. Dra. Ludmila Antunes pelas experiências acadêmicas de olhares filológicos apurados.

A Vanessa Ive pela partilha de coisas sensíveis.

A Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC) por estar, sempre, disposta a divulgar os textos teatrais baianos que foram produzidos e circulados no período da Ditadura Militar na Bahia.

Aos colegas e aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA pelo apoio durante o mestrado.

Aos colegas e aos professores do Instituto de Letras da Bahia (ILUFBA) que me acompanham desde os tempos de graduação.

E, por fim, a Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (FAPESB) pela concessão da bolsa de estudos, fator de suma importância para realização dessa empreitada, enfim, finalizada.

RESUMO

Pretende-se, com este trabalho, apresentar uma proposta editorial para *Uma Alegre Canção Feita de Azul* de Yumara Rodrigues, texto escrito em 1973, no Rio de Janeiro, para ser encenado pela própria dramaturga que, naquele momento, já era uma atriz baiana reconhecida e prestigiada. Trata-se, de acordo com a autora, de um monólogo autobiográfico, que integra o conjunto dos textos teatrais censurados durante a ditadura militar no Brasil. Através do trabalho editorial, bem como do exercício de crítica filológica, é possível perceber que dessa escrita feminina emana uma densa orquestração arregimentada que revela um discurso contra-hegemônico. Essa prática filológica, viabilizada pela realização de estudos que perpassam diferentes áreas do saber como a Literatura, a História e os Estudos Culturais, possibilita a apreensão do texto teatral censurado enquanto patrimônio cultural testemunhal de uma sociedade e de um período histórico. Por fim, acredita-se que ao trabalhar com um manuscrito para estabelecê-lo criticamente, o leitor filólogo-editor vê não apenas a possibilidade, mas também a necessidade de se executar um gesto filólogo cuja *práxis* passa a se posicionar cada vez mais contra os projetos estético-político narrativos de dominação.

Palavras-chave: Edição de texto. Texto teatral censurado. Filologia. Yumara Rodrigues.

ABSTRACT

This work aims to present the edition for *Uma Alegre Canção Feita de Azul* by Yumara Rodrigues. The text was written in 1973, in Rio de Janeiro, to be staged by the playwright herself, who was a famous actress from Bahia. This monologue, according to the author, is autobiographical and it integrates the set of theatrical texts censored during the military dictatorship in Brazil. Through the editorial work, as well as the exercise of philological criticism, it is possible to perceive this feminine writing emanates a dense regimented orchestration that reveals a counter-hegemonic discourse. This philological practice allows us to grasp the theatrical censored text as cultural patrimony of a society and a historical period. Thus, it is possible to carry out studies that permeate different fields of knowledge, such as Literature, History and Cultural Studies. Finally, it is believed that when working with a manuscript to establish it critically, the reader-philologist-editor faces not only the possibility, but also the need to perform a philological praxis that starts to position itself more and more against the aesthetic-political projects narrative of domination.

Keywords: Text edition. Censored theatrical text. Philology. Yumara Rodrigues.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Corte em UACA	13
Figura 2:	Capa do datiloscrito de UACA	14
Figura 3:	Fragmento dos artigos de Morelli	45
Figura 4:	Orelha de Cosme de Turà desenhada por Morelli	46
Figura 5:	Mãos de Ticiano pintadas pelo mesmo e desenhada por Morelli	46
Figura 6:	Banhista de Valpinçon. Obra de Ingres. 1808. Louvre, Paris	47
Figura 7:	Detalhe do pé. Banhista de Valpinçon	47
Figura 8:	Odalisca deitada. Obra de Ingres. 1819. Louvre, Paris	47
Figura 9:	Detalhe do pé. Odalisca pintada	47
Figura 10:	Capa da documentação censória de UACA	51
Figura 11:	Certificado de censura da DCDP	51
Figura 12:	Certificado de censura da DCDP	52
Figura 13:	Solicitação para o ensaio geral	53
Figura 14:	Parecer censório do ensaio geral	54
Figura 15:	Parecer censório do ensaio geral	55
Figura 16:	Corte (RODRIGUES, 1973, f.06, l. 9)	58
Figura 17:	Cortes (RODRIGUES, 1973, f.06, l. 19- 20)	59
Figura 18:	Corte (RODRIGUES, 1973, f.09, l. 09-10)	59
Figura 19:	Corte (RODRIGUES, 1973, f.15, l. 02-03)	60
Figura 20:	Cortes (RODRIGUES, 1973, f.15, l. 23-24;28)	60
Figura 21:	Corte (RODRIGUES, 1973, f.16, l. 01-03)	60
Figura 22:	Corte (RODRIGUES, 1973, f.14, l. 02-03)	61
Figura 23:	Corte(RODRIGUES, 1973, f.15, l. 32; 34-36)	62
Figura 24:	Corte (RODRIGUES, 1973, f.06, l. 30- 32)	63
Figura 25:	Excerto do datiloscrito de UACA (RODRIGUES, 1973, f.07)	75
Figura 26:	Corte (RODRIGUES, 1973, p. 3)	81
Figura 27:	Cortes(RODRIGUES, 1973, p. 12)	81
Figura 28:	Matéria do Jornal A Tarde, publicada em 17 de maio de 1973	91
Figura 29:	Começo de UACA (RODRIGUES, 1973, f. 2)	92
Figura 30:	Marlene Dietrich em “Morocco” (1931)91	94
Figura 31:	Excerto de UACA (RODRIGUES, 1973, f. 3)	95
Figura 32:	Matéria publicada pelo jornal A tarde em 14 de janeiro de 1980	98

LISTA DE ABREVIATURAS

CSC – Conselho Superior de Censura

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

DPF – Departamento de Polícia Federal

ETTC – Equipe Textos Teatrais Censurados

GEET – Grupo Edição e Estudos de Textos

ILUFBA – Instituto de Letras da UFBA

SBAT – Serviço Brasileiro de Teatro

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

UACA – *Uma Alegre Canção Feita de Azul*

UFBA – Universidade Federal da Bahia

“[...] pois ainda hoje, para o filólogo, neste domínio, resta tudo a descobrir e desenterrar!”

(NIETZSCHE, 2016, p.14)

SUMÁRIO

1	PALAVRAS INICIAIS	9
2	AS PRÁTICAS DE EDIÇÃO	12
2.1	CRITÉRIOS ADOTADOS PARA A EDIÇÃO	16
2.2	TEXTO CRÍTICO E APARATO	18
3	POR QUE AINDA FILOLOGAMOS? DAS PRÁTICAS FILOLÓGICAS EM TEMPOS ATUAIS	40
3.1	A CENSURA E O PROCESSO DE TRANSMISSÃO E DE CIRCULAÇÃO DO TEXTO TEATRAL	45
3.2	OS CORTES NA PEÇA	56
4	YUMARA RODRIGUES E A ESCRITA DE SI	65
4.1	UMA “COLLAGE DE ESCOMBROS”: APROXIMAÇÕES ENTRE O LÍRICO E O DRAMÁTICO	73
4.2	O TEXTO TEATRAL E SEU CONTEXTO NAS TEORIAS DO DRAMA	78
4.2.1	Entre Macbeth, Nietzsche e o Nihilismo	83
5	DA ESCRITA FEMININA NO TEXTO TEATRAL CENSURADO	88
5.1	DAS VOZES DE MULHERES QUE ECOAM EM <i>UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL</i>	90
6	PALAVRAS FINAIS	100
	REFERÊNCIAS	102

1 PALAVRAS INICIAIS

Ao se deparar com o fac-símile do datiloscrito *Uma Alegre Canção Feita de Azul*, que se encontrava no banco de dados do Grupo de Edição e Estudos de Textos (GEET) da Universidade Federal da Bahia, abriu-se – na época ainda da graduação em Letras –, as “cortinas” de uma longa pesquisa no âmbito filológico. Quando tal “aventura” foi iniciada, durante a minha passagem pela ETTC – Equipe Textos Teatrais Censurados (ILUFBA), percebi que este texto, censurado durante a ditadura militar no Brasil, se mostrava um profícuo e potente objeto de estudo, que por hora se apresenta, aqui, como resultado de pesquisa, nessa dissertação de mestrado.

Sabe-se que durante o período da ditadura militar na Bahia, dentre outras formas de expressões artísticas, o teatro, testemunha deste momento obscuro, se configurou como local de resistência contra a opressão artístico-cultural. Como um mecanismo utilizado para reprimir e intervir nas produções artísticas, o Ato Institucional Nº5 (AI-5) configurou-se, nos veículos de imprensa, de modo a promover o exercício do cerceamento, por exemplo de textos teatrais, os quais eram gestados, sendo, pois, alvo do crivo de análise dos censores detentores do poder do veto.

Nesse breve contexto, atenta-se para o olhar filológico do texto eleito como *corpus* para realização deste trabalho, sob o título “Edição e crítica filológica de *Uma Alegre Canção Feita de Azul*”, de suma relevância histórico-cultural, pois possibilitou não somente exercer o labor da *praxis* filológica como, principalmente, permitiu atualizar e preservar a memória do teatro baiano. Ao investigar a cena teatral baiana, e, mais especificamente, o lugar da dramaturgia de autoria feminina nesse contexto, verificou-se como o texto *Uma Alegre Canção Feita de Azul* empreende-se numa rede de significações que problematizam e refletem, dentre outras coisas, o contexto sociopolítico e feminino no qual o texto foi gestado.

Abrem-se, então, espaços para reflexões das relações de poder e de como os estereótipos, cristalizados, são (re)produzidos, de modo a se discutir e des-hierarquizar o construto discursivo homogeneizante. Essas atuais perspectivas de estudo do texto, pautados na Filologia contemporânea, como a *post-philology*, tem como prática de edição em que o filólogo-editor, de forma consciente ou não, se posiciona como “uma participante ativa no rompimento de discursos hegemônicos e, portanto de poder.” (WARREN, 2003, p. 23 – tradução nossa)

A edição, nesse sentido, pode ser vista, inicialmente, como o caminho para se acessar o texto. Tal texto editado filologicamente já aparece no início da presente dissertação. Nesse âmbito, a *pós-filologia* já se presentifica quando optou-se por apresentar a edição de texto no

capítulo 2 intitulado “As práticas de edição”. Assim, apresentou-se nessa pesquisa as seguintes seções:

A seção 2, **AS PRÁTICAS DE EDIÇÃO**, tem como foco a edição interpretativa para o texto teatral *Uma alegre Canção Feita de Azul*. Ao exercer a prática de edição desse texto teatral, mostrou-se, para o leitor quais critérios foram utilizados no labor filológico. Salienta-se que se tomou como base os critérios de edição de textos teatrais pré-estabelecidos pela ETTC – Equipe Textos Teatrais Censurados.

A seção 3, **POR QUE AINDA FILOGAMOS? DAS PRÁTICAS FILOLÓGICAS EM TEMPOS ATUAIS** tratou-se de discutir acerca do labor filológico realizado em tempos atuais. Discorreu-se, brevemente, sobre como o conceito de *post-philology*, cunhado por Michelle Warren (2003), tem se mostrado potente para este tipo de trabalho. A filologia dialoga com múltiplas áreas do conhecimento e permite não apenas dar a ler como o texto é tensionado dentro do contexto sócio-histórico, no qual este foi gestado e produzido, mas também como esses discursos estão prontos a carregar significados de marcas históricas e de conceitos socialmente construídos. Além disso, mostrou-se também nessa seção a descrição da ação da censura, a partir da reflexão dos cortes presentes na peça.

A seção 4, **YUMARA RODRIGUES E A ESCRITA DE SI**, discorreu-se sobre como Yumara Rodrigues trilhou os caminhos da escrita de si, posto que a dramaturga afirmou, em entrevistas, que seu monólogo é autobiográfico. De forma breve, dissertou-se sobre os conceitos de autobiográfico e de autoficção e como estes se fazem importantes para uma compreensão mais apurada da obra. Para isso, escolheu-se apresentar como a autora construiu seu texto a partir da fragmentação da peça e dos muitos textos de autores diversos, compondo, assim, uma verdadeira “*collage* de escombros” conforme salientado por Seligmann (2003, p.70).

Na última seção, **DA ESCRITA FEMININA NO TEXTO TEATRAL CENSURADO**, discorreu-se, brevemente, sobre a escrita feminina e suas implicações. Nesta seção, discutiu-se como esse eu feminino, que rege a peça, se mostra potente e descentralizador.

Por fim, o labor filológico no texto *Uma Alegre Canção Feita de Azul* de Yumara Rodrigues tem como proposta, crucial, levantar questionamentos sobre como a escrita feminina, inscrita no texto teatral censurado, rasura a história e subverte caracterizações sedimentadas, tendo-se em vista o contexto ditatorial no qual o texto está inserido. Além disso, procurou-se, discutir, de que forma o trabalho editorial, no monólogo de Yumara Rodrigues, que aqui é proposto, faz-se relevante para se pensar o lugar do filólogo enquanto coautor de um texto editado e suas práticas filológicas na contemporaneidade.

Espera-se, portanto, delinear, com esse labor no palco dos estudos filológicos, os caminhos multifacetados e subversivos do texto teatral censurado, carregado de potencialidades e de possibilidades de estudos no campo das Letras.

2 AS PRÁTICAS DE EDIÇÃO

A edição, aqui apresentada, tem como base os estudos de edição filológica de texto desenvolvido pela ETTC, Equipe Textos Teatrais Censurados. Nesse âmbito, buscou-se, não somente dar a ler um texto produzido no período da ditadura militar, mas principalmente mostrar os caminhos da edição e da crítica de um editor contemporâneo, ao se deparar com textos que integram a dramaturgia baiana.

É notório que o método da Crítica Textual tem maior evidência de postura acadêmico-científica no século XIX, sob a figura de Karl Lachmann. Esses procedimentos metodológicos organizados por Lachmann, sedimentaram, de certa forma, o modo regente de certas práticas filológicas realizadas até hoje. Acredita-se, porém que determinados lugares e práticas devem ser palco de discussões problematizadoras que impulsionem atualizações das ciências. No caso da filologia, tais discussões do empenho filológico revigoram e reafirmam a importância dessa ‘disciplina antiga’, para o avanço da própria ciência.

Na metodologia tradicional Lachmanniana, o editor precisaria realizar a *recensio*, seguida da *collatio* e *emendatio* para, então, se obter o *constitutio textus*, como apontou Azevedo Filho (1987), nos finais da década de 80:

a) Recensio; b) Collatio; c) Eliminatio codicum descriptorum; d) Classificação estemática da tradição manuscrita (se houver) e da tradição impressa (textos não eliminados, após a examinatio); e) 24 Emendatio; f) Constitutio textus, após a selectio; g) Apresentação do texto reconstituído; h) Aparato de variantes” (AZEVEDO FILHO, 1987, p.16).

Porém, a prática filológica, quando realizadas em tempos recentes, pode sim ter como base o paradigma lachmanniano, no entanto, o editor não pode se eximir de uma postura atualizada de tal paradigma. Ao enveredar por Manuais de Crítica Textual tidos como basais para a formação do filólogo neófito, percebe-se que há uma defesa do trabalho filológico pautado em se estabelecer, criticamente, o texto genuíno e / ou que represente a última vontade do autor.

Spaggiari (2004), contundentemente, afirma que: “A tarefa da crítica textual (ou ecdótica) é a de reconstituir o original perdido [...] Na totalidade dos testemunhos baseia-se, portanto, o trabalho de edição crítica que seja elaborada segundo critérios científicos e rigorosos (SPAGGIARI & PERUGI, 2004, p.24). Em outro manual, Cambraia (2005, p.1) também defende que a Crítica Textual tem por “objetivo primordial” a restituição da forma genuína dos

textos. Empreende-se, então, nessa busca ao texto genuíno, ao arquétipo perdido. Porém, conceitos como: original, vontade autoral e verdade há muito têm sido pontos de discussões no meio acadêmico.

Consoante com Santos (2012) entende-se, aqui, que a prática editorial não ficará limitada a metodologia lachmanniana:

[...] uma vez que a situação textual encontrada nos acervos apresenta-se bastante diversa daquela para qual a tradição foi pensada. Desse modo, propõe-se “retecer”, criticamente, o método filológico, valendo-se de procedimentos, cada vez mais adequados às conjunturas textuais específicas.’ (SANTOS, 2012, p. 52)

Assim, o trabalho com textos teatrais vem, também, “[...] realizando ajustes ao método filológico, renovando-se a prática editorial.” (SANTOS, 2012, p. 61). A filologia é heterogênea e plural. Existem diferentes metodologias, formas e práticas. Isso se faz ainda mais importante ao se pensar em propostas editoriais para uma peça teatral, pois esse texto carrega especificidades que lhe são caras, como, por exemplo, o seu caráter efêmero. Porém, como indica Ryngaert (1996), o texto teatral pode ser apreendido em sua materialidade, como se vem fazendo, há mais de 10 anos, no GEET, mais precisamente na ETTC.

O texto teatral *Uma alegre canção feita de azul* integra o conjunto de textos teatrais censurados na década de 1970. Ao analisar e estudar tal texto, percebeu-se que este não passou ileso pelo crivo da censura, pois se pode notar que há vários cortes identificados e estabelecidos como de cunho moral.

Há, em algumas páginas, carimbos indicando ‘corte’, além de sinalização manuscrita de corte em caneta esferográfica azul e lápis de cor vermelha, conforme o exemplo de cortes que aparecem na página 3 da peça:

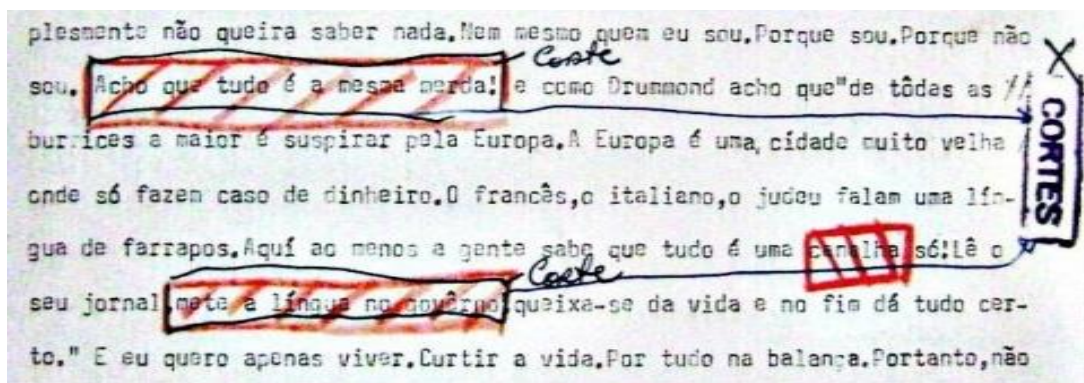


FIGURA 1: Corte em UACA. Fonte: RODRIGUES, 1973, p. 3

Isso evidencia que a peça também teve como mediador, em seu processo de transmissão, a figura do censor. Há, no processo de transmissão, “diferentes atores envolvidos com a publicação [que] dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem.” (CHARTIER, 2002, p. 61)

Ao descrever o texto, avalia-se que cada página possui no canto superior direito o carimbo da D.P.F, como é possível visualizar, como exemplo, na imagem da capa do texto (Cf Figura 2).

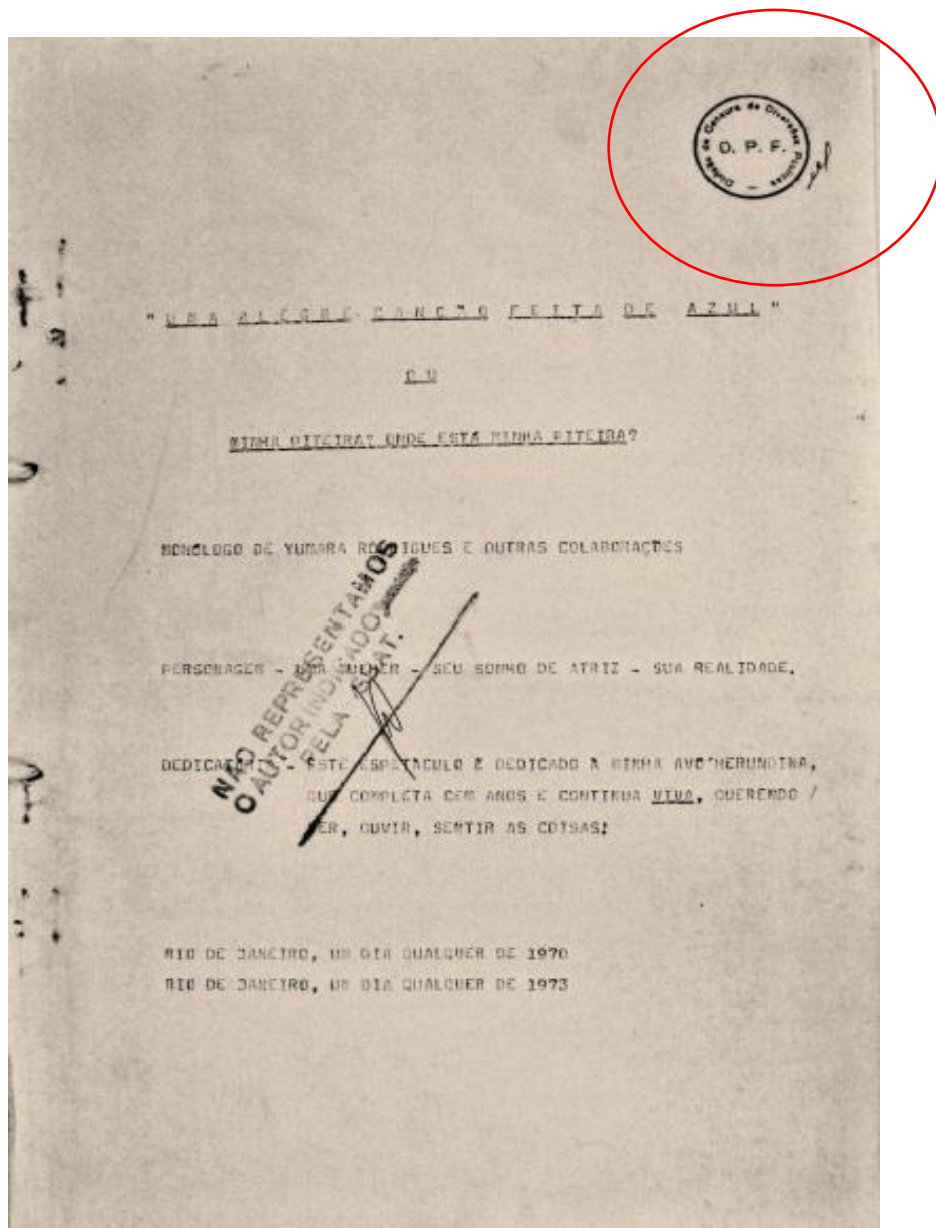


FIGURA2:Capa do datiloscrito de UACA. Fonte: RODRIGUES, 1973, f. 01

Conforme banco de dados da ETTC tem-se a seguinte descrição, técnica, acerca da peça.

1. Testemunho único: RODRIGUES, Yumara. *Uma alegre canção feita de azul*. Rio de Janeiro, maio 1973. 18f.
 - **Localização:** Espaço Xisto Bahia
 - **Classificação:** Adulto
 - **Número de atos/partes:** 01
 - **Número de cenas/quadros:** 01
 - **Descrição material:** testemunho datiloscrito censurado, armazenado em pasta do DPF, composto por 18 folhas e 617 linhas. As folhas estão numeradas ao centro da margem superior. Carimbo da **Divisão de Censura de Diversões Públicas – DPF**, circular, presente em todas as folhas e rubricado à margem do carimbo. Folhas com marcas de grampos à margem esquerda. Suporte medindo 326x215mm, com verso da folha amarelado pelo tempo. Os cortes são feitos a lápis vermelho e tinta preta, acompanhados do carimbo ‘**Corte**’ e com identificação manuscrita ‘Corte’, presente às folhas 3, 6, 11. O texto está acondicionado numa pasta do Departamento da Polícia Federal na margem esquerda escreve-se em tinta azul ‘**3ª via**’, à direita escreve-se **N** dentro de um círculo e à direita disto escreve-se ‘**6B**’, abaixo do carimbo da DPF. Na margem inferior direita há um carimbo no qual é possível ler ‘**261N**’ e números. Na borda da contracapa há 2 rasgos.

Por se tratar de um texto monotestemunhal, conforme os critérios e o método da crítica textual moderna, optou-se por se realizar uma edição interpretativa de *Uma Alegre Canção feita de Azul*. Como a melhor forma de compreensão da edição interpretativa, toma-se os estudos de Duarte (199-) no qual a edição interpretativa configura-se como uma:

[1] Edição crítica de um texto de testemunho único; nesta situação o editor transcreve o texto, corrige os erros por conjectura (*emendatio ope ingenii*) e registra em aparato todas as suas intervenções. [2] Edição de um texto de testemunho único ou de um determinado testemunho isolado de uma tradição, destinada a um público de não especialistas: para além da transcrição e correção de erros, o editor atualiza a ortografia e elabora notas explicativas de carácter geral. (DUARTE, [199-])

Assim, a edição interpretativa é conhecida por suas ‘notas explicativas de carácter geral’ em rodapé. No entanto, João Dionísio (2007) ao refletir sobre esse tipo de edição, assume uma postura diferente e afirma que nesse tipo de edição, apesar de trabalhar com apenas um testemunho, seja porque a tradição do texto é singular ou porque foi eleito um testemunho dentre a tradição plural, há a possibilidade, sim, de realizar confrontos. De acordo com esse autor “há um componente de crítica na edição interpretativa”. (DIONÍSIO, 2007, p.120). Para

Dionísio, essa edição realizará confronto, mesmo se tratando de edição de cunho monotestemunhal, pois há diferentes vozes e autores de textos d'outras fontes. Isso se torna visível, destarte, nas notas de rodapé, notas explicativas de cunho cultural, etc. Tais notas se utilizam de variados textos de fontes externas para cotejar, explicar ou esclarecer passagens do texto base. Ao analisar esse contexto, tomam-se as reflexões de Abreu (2010 p. 49), que apontam essas notas como “papel activo do editor”, que desempenha – na materialidade do texto –, posturas editoriais diferenciadas.

Diante desse contexto, entende-se, portanto, que a edição interpretativa, não pode ser apontada e praticada somente como sinônimo de atualização da linguagem do texto. Tal edição, é também e, principalmente, palco para a emergente figura do filólogo/editor que, em suas práticas editoriais de crítica filológicas, pode também ser avaliado como um “coautor” do texto editado, filologicamente.

Assim, a seguir, como parte do trabalho do filólogo-editor, apresentam-se os critérios adotados para a edição do texto selecionado para edição e estudos filológicos.

2.1 CRITÉRIOS ADOTADOS PARA A EDIÇÃO

Ao realizar a edição interpretativa desse texto de testemunho único, adotou-se, aqui, as normas de edição de texto teatral da ETTC. No entanto, tais normas foram adaptadas, de modo a considerar a especificidades do texto teatral, em questão como afirmou Tavani (1990):

“[...] a casuística textual é tão variada e complexa que qualquer princípio geral acaba por se revelar impotente para satisfazer todas as dúvidas que atormentam o editor, todas as manifestações concretas de sua insuficiência, que não são e nunca serão todas em qualquer caso previsíveis.” (TAVANI, 1990, p.39)

O texto teatral carrega especificidades que lhe são caras. Cada realidade textual, em sua idiosincrasia e complexidade, deve ser levada em consideração pelo editor que, não raro, precisa pensar suas práticas e metodologias para cada proposta editorial em particular. A edição será apresentada em suporte de papel. Para este suporte, à margem, em aparato, e no rodapé da página apresentar-se-ão as intervenções e comentários do editor, bem como as marcas censórias.

Registram-se as normas a serem adotadas para a edição interpretativa, tomando como base, conforme já dito, as normas pré-estabelecidas pelo ETTC, porém adaptadas conforme a singularidade do texto selecionado para edição:

1. Respeitar o seccionamento do texto em cenas, atos e réplicas;
2. Trazer o título da peça em negrito e em caixa alta;
3. Atualizar a ortografia, exceto para as grafias de palavras que correspondam ao uso da língua em sua modalidade oral que, neste contexto, serão mantidas conforme aparecem no texto;
4. Acentuar conforme as normas vigentes, salvo quando se tratar de registros da oralidade;
5. Proceder à correção do que for comprovadamente erro, deslize ou contrassenso, conservando as marcas da oralidade existentes no texto;
6. Usar devidamente as letras maiúsculas em nomes de personagens, lugares e após a pontuação, conforme a norma padrão da língua portuguesa;
7. Numerar as linhas de cinco em cinco;
8. Registrar comentários do editor e as intervenções do censor (cortes), indicando a primeira e a última palavra referente ao texto censurado, em nota de rodapé;
9. Manter a pontuação original;
10. Retirar as barras inclinadas, hifens e apóstrofes que se destinam à estética do texto datiloscrito, mantendo apenas os signos destinados à pontuação;
11. Manter a disposição de maiúsculas e minúsculas no texto;
12. Registrar as variantes autorais substanciais, em itálico, no aparato.
13. Juntar as sílabas das palavras separadas por limite de espaço na linha que ocupa;
14. Usar operadores comumente empregados em trabalhos de Crítica Textual para descrição simplificada das intervenções realizadas no texto:

Leitura duvidosa (?)

Ilegível < † >

Conjecturada /*/

Por fim, a seguir, apresenta-se o texto, criticamente editado, e seu aparato. Para uma melhor leitura do labor filológico, optou-se por organizar tal texto em *layout* paisagem, conforme apresenta-se na subseção a seguir.

2.2 Texto crítico e aparato

UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL

YUMARA RODRIGUES

F.1

1

1º TEMPO

A AÇÃO COMEÇA COM A ATRIZ NA PLATEIA RECEBENDO O PÚBLICO COM ROSAS VERMELHAS E INCENSO. TODA A SITUAÇÃO DEVE SER MÍSTICA; FUNDO MUSICAL IDEM. QUANDO CESSA A MÚSICA ENTRA EM BLACK, A VOZ DA ATRIZ:

5

- Tenho pensado muito como a gente muda a maneira de falar conforme a natureza da pessoa que nos ouve. (LIGEIRA PAUSA)

MÚSICA IMPORTADA PRA FUNDO MUSICAL. SPOT NA ATRIZ QUE DANÇA MUITO STAR, MUITO MARLENE DIETRICH, MUITO FRESCA ENFIM. TEMPO.

- My name is Yumara Rodrigues. (Yumeire Rodraigues) TEMPO.

My name is Yumara Rodrigues¹

¹ ‘Meu nome é Yumara Rodrigues’ (Inglês) Yumara Rodrigues, nome artístico de Lígia Quintella Lins, é uma atriz e dramaturga baiana que nasceu em 1935, na cidade do Conde. A peça *Uma Alegre canção feita de azul* foi escrita em 1973 no Rio de Janeiro. Em entrevista a Lasserre (2013), ao discorrer sobre o texto em questão Yumara Rodrigues diz: “Eu queria muito fazer um espetáculo, mas não encontrava o texto para expressar o que precisava dizer naquele momento. Então comecei a pesquisar coisas de Carlos Drummond de Andrade, Waly Salomão, de autores desconhecidos, e vim costurando tudo isso com textos meus. Eu pretendia que fosse autobiográfico, mas não de uma forma direta, perceptível para qualquer um. Eu sei é que fui juntando essas coisas e cheguei a um monólogo.” (LASSERE, 2013, p. 120)

10 - I am a wonderful star! – Pena que eu não tenha nascido na França, Inglaterra ou nos States. I am a wonderful star²
 – Minha bagagem física e meu talento artístico me credenciam a ser um produto da Broadway... –
 Tenho a beleza e a sensualidade da Marilyn Monroe! As pernas e a juventude eterna da Marlene
 Dietrich! Meu talento põe o da Jeanne Moreau no chinelo e faria com que os ingleses desistissem
 15 do mito Sarah Bernhardt!– Sou tão pacifista quanto a Jane Fonda. – Ademais tenho bastante
 cultura: falo muito bem o brasileiro e tenho noções de português. Leio Jorge Amado e Vinícius de
 Moraes. Meu livro de cabeceira é: “O PODER DO PENSAMENTO POSITIVO”! Conheço
 bastante a História do Nordeste – O Cangaceiro – com Lampião, Maria Bonita, e outros.
 Participação especial de Corisco. – Ah! É uma história tão emocionante! Tão rica de folclore! Já a
 20 História do Sul é paupérrima! Resume-se em paisagens - rua Teresa Guimarães, Ipanema, Cristo,
 Corcovado, pão-de-Açúcar e São Paulo - a cidade que só se humaniza. (PAUSA. CONTINUA
 DANÇANDO...) - Eu sou a STAR das STARS! (BLACK; CESSA A 1ª MÚSICA DANDO
 LUGAR A UMA OUTRA DE CLIMA IRREAL, ETÉREO. DURANTE A FALA SEGUINTE A
 ATRIZ TROCA DE ROUPA)
 25 - “Vim com a nascente do sol. Brilhos intensos, cores difusas, mar azul... muito azul...
 ondulada nas asas da gaivota, subi aos céus! de leve... muito leve... sorrindo... como mamãe dizia!

Marlene Dietrich³ Jeanne
 Moreau⁴ Sarah Bernhardt⁵ Jane
 Fonda⁶
 Vinícius de Moraes⁷ O poder do
 pensamento positivo⁸
 Corisco⁹ /*É/

² Eu sou uma estrela maravilhosa'. (Tradução nossa - Inglês)

³ (1901 – 1992) Atriz e cantora alemã que ficou conhecida por sua excentricidade e androginia. Cativava com sua voz rouca e seu estilo provocador, por vezes masculinizado, que representava também um posicionamento político em relação à hierarquização masculina no mundo do cinema. Dentre outros trabalhos, a atriz ganhou notoriedade com o filme Marrocos, em 1930, no qual ela dança de terno e beija a boca de uma mulher. Marlene Dietrich era abertamente bissexual. <http://marlene.com/>

⁴ (1928 - 2017) Atriz e cantora francesa. Foi um dos ícones do movimento francês que ficou conhecido como “Nouvelle Vague”. Este movimento, que se instaurou nos anos 1960, buscava se opor as regras do cinema comercial hollywoodiano. Jeanne Moreau foi dirigida por cineastas como Louis Malle e François Truffaut.

⁵ (1844 - 1923) Conhecida como ‘a atriz mais famosa do mundo, Bernhardt era transgressora e tida como promíscua numa época de rígidos padrões morais. <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-43982977>

⁶ (1937-) Filha do lendário ator de cinema Henry Fonda, Jane Fonda fez sua estréia no cinema em 1960, em "Tall Story", e desde então apareceu em quase 50 filmes e filmes de TV, ganhando dois Oscars (por "Klute" e "Coming Home") e recebendo cinco indicações adicionais ao Oscar, bem como um Emmy e cinco Globos de Ouro. Fonda é quase tão famosa por seu ativismo quanto por sua atuação, tornando-se alvo de críticas por seus protestos contra a Guerra do Vietnã. <https://www.cbsnews.com/pictures/jane-fonda/>

⁷ (1913-1980) Poeta, diplomata, cantor e compositor. <http://www.viniciusdemoraes.com.br/>

⁸ Livro de auto-ajuda com apoio espiritual de Norman Vincent Peale publicado pela primeira vez em 1952.

⁹ Apelido de Cristino Gomes da Silva Cleto (1907-1940), cangaceiro do bando de lampião.

30 Parei maravilhada nas coisas... Nos seres... na vida toda! Um vôo, um revôo, um bater de asas incessante! Caí na realidade! Deslumbrada!...ávida de conhecer as coisas. De sacá-las Descobri que o sistema métrico existia nas lições da escola, nos bens materiais...no comportamento das pessoas. – Compra e venda. – Oferta e procura. As portas tentadoras... proibidas. As permitidas, detestáveis! Com o primeiro amor, a figura chata da primeira rival. A teimosia. O bicho-papão. (COM UM DESLUMBRE ANALÍTICO. MEIO AMARGO) Caí na realidade! (PAUSA. OLHA O PÚBLICO, QUERENDO DESCOBRI-LO) - DESLUMBRADA! (LIGEIRA PAUSA E TOTALMENTE SOLTA)

F.2

1 DES-BUN-DA-DA! “ (CHICO) Eu: Yumara Rodrigues, nascida numa hora qualquer de um dia qualquer do ano de graça de 1973 (Estado) Brasil, vim! (Mutaçã) Vim soleníssima e cheia de
5 oculta vontade de soluçar! Não repare se entrei sem me fazer anunciar!... Vi a porta aberta, e... como sabe, a juventude tem pressa. Meu sonho é da espécie explosiva (RUIDO EXPLOSIVO) E exige confirmação imediata na realidade! (MUTAÇÃO. ENTRE O SÉRIO E A GOZAÇÃO)
- AH! Eu queria ser uma ESTRELA! Uma ESTRELA de Cinema! Não! De televisão!
Ou mesmo de Teatro. Queria uma chance. Uma grande chance que me permitisse ser reconhecida aonde quer que fosse! Dar autógrafos! Ser bisbilhotada, comentada, fofocada, citada no Ibraim e ganhar prêmios à bessa!... Mollière, Golfinho, Troféu Imprensa, Rainha da Televisão no Programa
10 Sílvio Santos. Enfim, chegar a ser um”monstro sagrado!” Depois de realizar os meus anseios artísticos dar-me ao luxo de desaparecer repentinamente de circulação. Refugiar-me numa casa de

Mollière¹⁰ Golfinho¹¹ Troféu Imprensa¹²

¹⁰ Reconhecido como o Oscar do teatro nacional, o prêmio Molière criado em 1963 e patrocinado pela Air France, realizou edições no Brasil até 1994. <https://istoe.com.br/premio-moliere-resgate-da-historia-e-lancamento-de-novas-categorias/>

¹¹ Prêmio Golfinho de Ouro. Este prêmio nacional contempla realizações em várias categorias como artes cênicas, artes visuais e arquitetura.

¹² Criado em 1958, o Troféu Imprensa é um prêmio anual que busca premiar os destaques da televisão brasileira.

campo, envolta numa auréola Misteriosa! Muito La femme fatal. Muito musa enigmática. Receber? Só os íntimos. Sair à rua só com a minha secretária particular! Escondida sob enormes óculos escuros para não ser reconhecida por populares. Não dar autógrafos e evitar a gana sensacionalista de repórteres e fotógrafos. Temperamental como uma “prima-dona” do Metropolitan! AH! Pensando bem eu gostaria de ser a Greta Garbo do lado de cá! Predicados não me faltam. Tenho talento suficiente e sou Virgem também. E. A Greta nasceu também em agosto. Minha mãe diz que eu nasci sorrindo. E criança ainda entreguei a minha vida a arte de representar. Desde então tenho representado tanto que já não sei onde termina a atriz e começa a mulher ou onde termina a mulher e começa a atriz (Retomada) – Os circos que apareciam em minha cidade eram um convite aberto para abandonar a casa paterna e construir uma vida repleta de emoções! Andar, andarilha andar... correr mundos... partir para o desconhecido!... O primeiro homem por quem me apaixonei era circense e resolvi fugir com ele. Mas não seu pé porque ele não sabia da minha paixão e muito menos da minha decisão de fugir. E quando soube me chamou de criança e não topou a transa. Era

La femme fatale.¹³

prima-dona¹⁴ Metropolitan¹⁵
Greta Garbo¹⁶

¹³ Mulher fatal (fr) Estereótipo feminino da anti-heroína que engana e seduz. Arquétipo que aparece constantemente no cinema europeu e americano. No cinema, o mito da *femme fatale*, surge, de acordo com Kaplan (1995), “[...] literalmente transpirando sua sexualidade sedutora.” A autora afirma que: “O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída. Enquanto no modelo de vítima, a heroína assume o sofrimento para si e normalmente morre (por doença ou pobreza), e no modelo fetichista, via de regra a mulher é controlada pelo matrimônio, já aqui, ao reunir os dois modelos, a *femme fatale* deve ser assassinada. O revólver ou a faca assumem o lugar do falo que deve, eliminando-a, dominá-la. (KAPLAN, 1995, p. 22).

¹⁴ A cantora principal na ópera. Geralmente é a soprano – heroína. Sobre o temperamento da prima-dona, em *A invenção da ópera* (2007), Sergio Casoy afirma que : “[Os cantores líricos] desprezavam os horários, entrando em cena com atrasos de até uma hora, interrompiam seu canto inesperadamente e saiam do palco para tomar café ou cheirar rapé, tagarelavam com os contra-regras [...] Se não achavam seu pagamento suficiente, paravam de cantar justamente no momento mais esperado e iam embora do teatro. Ganhavam somas fabulosa, viviam como nababos, adulados por cardeais, príncipes e soberanos”. (CASOY, 2007, P. 113)

¹⁵ Um dos mais famosos palcos de ópera do mundo. A famosa companhia Metropolitan situa-se em Nova York, EUA. “A Metropolitan Opera foi fundada em 1883, com sua primeira ópera construída na Broadway e na 39th Street por um grupo de empresários ricos que queriam seu próprio teatro. [...] O Metropolitan Opera sempre envolveu muitos dos artistas mais importantes do mundo [...]” (<https://www.metopera.org/about/the-met/> - tradução nossa. Acesso em 12/09/ 2018)

¹⁶ (1905-1990) A atriz sueca Greta Garbo foi um dos maiores ícones do século passado. Sabe-se que a atriz tentou se manter uma figura misteriosa e afirmava querer estar só. O seu auto-exílio na década de 1940 aumentava ainda mais a curiosidade do público e os holofotes da mídia, de modo que, a incógnita consagrou à áurea do mito e da fama de *femme fatale*.

25 um careta! Daí uma cidade inteira contra mim: os olhares, os cochichos, os grilos, a falsa aceitação.
Um sonho adolescente que resultou num trauma, já superado. No fundo da minha casa o mistério era um teatrinho armado para onde eu fugia sempre. E ali, sem refletor, um velho lençol com pano-de-boca, diante de

F.3

1 uma seleta platéia de fugitivas, a ESTRELA era eu! (Desde criança essa mania de grandeza me persegue) – Mas faltou quem me desse oportunidade. Hoje ninguém está a fim de descobrir talentos! Querem encontrar tudo pronto para ser usado como produto de consumo: nome feio, promoção, imagem vendida e ... “outras transas”. Mas como conseguir tudo isso sem trabalho?
5 Sem chance? Sem oportunidade?! Ah! Eu queria tanto ser uma estrela! – Pousar para revistas e anúncios de TV com um sorriso branco!... Branco Total! dizendo: Eu uso Lux! Chegou o novo Palmolive! Não entre pelo cano! Compre mesmo sem dinheiro! Nós garantimos a “cana”! A vida chega a ser uma piada! Uma piada sórdida, não desconfio... Mas não a levemos a sério! Toma Toddy! Toma Toddy! – É. É uma pena que não consiga convencer ninguém que tenho talento!...
10 Mas não pensem que estou só! Não! Quem me conhece me dá a maior força! Os amigos me animam a buscar outros campos: - “Vai! Vai! Existem lugares que não te deixarão no anonimato! Vai! Vai lá! “Mas eu não sei nada, sabe? Acho que eu não sei nada ou... simplesmente não queira saber nada. Nem mesmo quem eu sou. Porque sou. Porque não sou. Acho que tudo é a mesma merda! E como Drummond acho que “de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa. A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro. O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos. Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só! Lê o seu jornal, mete a língua no

sórdida¹⁷

Acho...merda¹⁸
Drummond¹⁹

canalha²⁰

¹⁷ Indicação manuscrita de corte : <sórdida>.

¹⁸ Indicação manuscrita de corte: < Acho que tudo é a mesma merda>

¹⁹ A autora menciona em seguida um trecho do poema “Explicação” de Carlos Drummond de Andrade. Este poema integra *Alguma poesia* (1930). Os dois cortes que se seguem (notas 22 e 23) são partes do poema.

²⁰ Indicação manuscrita de corte: <canalha>

governo, queixa-se da vida e no fim dá tudo certo. E eu quero apenas viver. Curtir a vida. Por tudo na balança. Portanto, não esperem de mim outra coisa senão um espetáculo sem pé nem cabeça, feito de momentos vividos e sentidos. Não exijam demais da atriz. Nesta noite digo o (que) ouvi
20 falar. Por exemplo: que vocês não devem sair daqui com quem passou pela porta de um teatro e viu um cartaz exposto de um corpo nu. Apenas viu sorriu. Vocês devem testemunhar que a vida é simplesmente uma representa-ção teatral e que cada um deve representar, bem ou mal, o seu papel. E que papel me foi reservado esta noite? O de atriz? Não. Eu me recuso a isso. Não quero fazer teatro. Ele está morto. Quero a cada noite uma surpresa! Pra mim e pra vocês. Quero um espetáculo.
25 Um espetáculo feito com toda a tesão da humanidade, os úteros e ovários de todas as mulheres, os testículos de todos os homens! Um espetáculo sem golpes, sem engodo, sem mistificação, sem jogar sujo com vocês. Sem ser atriz, sem querer carregar o mundo em minhas costas, hastear a bandeira dos que têm um dever a cumprir com o público, porque faço parte de uma classe intelectualizada – (aqui pra nós, muito “por fora”) e como membro dessa elite tenho de discriminar os que fazem Televisão, Teatro comercial, porque isso é fazer concessão, (mas se pagarem bem eu
30 faço a concessão)

mete...governo²¹

Um...homens²²

F.4

1 porque teatro só de símbolos e mensagem! Não. Nada disso. Eu não tenho mensagem! Mensageiro é o correio. Eu não quero defender nada! Já fui defensora do teatro acadêmico, do realista, do simbolista, do moderno, do político, do vanguarda, do autor, do diretor, do ator, do lixo, do sexo, do nexo, sem nexo, complexo. Hoje defendo a vida. Descobri que teatro não existe! É ilusão de
5 uns loucos! E que o artista não tem função nem significação alguma. E por essa razão hoje eu sou apenas uma mulher! Uma mulher que se desnuda diante de vocês como a fêmea se despe lentamente diante do seu macho, sentindo o ante – gôzo do coito, à espera que ele venha cobri-la, fungando em seu ouvido, machucando teus lábios, roçando seus seios, colando o corpo rijo e suado em seu corpo frágil e esperando que ele diga que a ama! Que a ama como o momento supremo de
10 todos os momentos! Quero ser uma mulher! Uma mulher que seja capaz de parir mesmo que seja

t/*e/ n /*h/o me/*n/ -²³

²¹ Indicação manuscrita de corte: < mete a língua no governo >

²² Indicação manuscrita de corte: < Um espetáculo feito com toda a tesão da humanidade, os úteros de todas as mulheres, os testículos de todos os homens! >

²³ Leitura conjecturada por conta de carimbo da DPF.

estéril! Que se angustia quando o seu homem não vem, que sinta medo de perdê-lo! Uma mulher que chore, ria, odeie, recorde e deseje amar e ser amada sempre! Não quero a atriz blefando de mulher realista, que não quer se iludir! Que colocou sua carreira acima de tudo, mas a mulher que se confessa apaixonada, que quer se iludir como toda mulher, que quer o seu homem hoje e sempre e que é capaz de colocar esse amor acima de todas as coisas do mundo! E é como mulher que agora lhes digo: nós estamos enganando vocês! Não somos artistas coisa nenhuma! Os papéis estão trocados! Vocês se enganaram! São vocês os artistas. Quem mexe os cordéis? Quem diz como deve ser? Quem abre a cortina? Quem a fecha? Quem determina o fracasso? Quem aplaude o sucesso? Quem faz o mito? E quem o destrói? Vocês! Vocês que se comportam como espectadores e não vêm que estão em cena ! Vamos, gente! Atenção! Em seus lugares! O espetáculo vai começar! Palco e platéia, palco e platéia, unidos estamos para o espetáculo! Palco e platéia vamos comungar juntos o teatro! Tal é a lei. E sem embargo, não somos nem o ator nem o espectador. Tampouco a Lei! Vamos agir aqui como seres vivos. Pois em vez de reduzir o teu mundo, de simplificar a tua alma, terás de recolher cada vez mais mundo, de recolher o mundo inteiro na tua alma dolorosamente dilatada para chegar, talvez algum dia, ao descanso. (MUTAÇÃO) – “Amanhã, e amanhã, e amanhã chegando no passo impensado de um dia após um dia até a última sílaba do tempo registrado! A vida é apenas uma sombra que caminha. Um pobre ator que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco, e , depois, nunca mais se ouve” (W.S) Por que “AMANHÃ”? Amanhã eu digo. Amanhã eu compro. Amanhã eu bebo. Amanhã eu falo. Amanhã eu (W.S)²⁴

30

F.5

1 canto, amanhã eu choro, amanhã te dou, amanhã passo lá, amanhã te vejo, amanhã te amo, amanhã vejo, amanh/*ã/
eu morro! Amanhã eu vivo à espera do amanhã tão distante face a incerteza de todas as coisas!...
O que penso e digo hoje posso negar amanhã . Já vi o mundo do tamanho de minha terra, do tamanho da Bahia, do tamanho do Brasil! Hoje vejo o mundo grande... e gente lá fora paca, fazendo parte dele! – (MUTAÇÃO) – “O princípio era trevas sobre a face do abismo e o espírito de Deus pairava sobre as águas. E Deus disse: “FIAT LUX!” E fez-se a luz. Separou a luz das trevas e fez

²⁴ William Shakespeare. Excerto do solilóquio de Macbeth. É provável que a tragédia tenha sido escrita entre 1603 e 1607

o dia e a noite no primeiro dia da Criação. E vendo Deus que isto era bom, criou o firmamento a que chamou Deus separou as águas das águas a que chamou mares e a Terra a parte seca. Que esta produzisse ervas, relva, árvores que dessem frutos segundo suas espécies. Criou luzeiros no

10 firmamento, o maior deles pra governar o dia e o menor a Noite, e estrelas que alumiassem a Terra e que fosse, sinais para os homens. E por vontade de Deus as águas povoaram-se de seres viventes e as aves voaram sobre a terra e sob o firmamento. “Sêde fecundos, multiplicai-vos, enchei as águas dos mares e na terra se multipliquem as aves. “ Tudo isto até o 5º dia de Criação. E vendo Deus

15 que tudo era bom criou, no 6º dia, o HOMEM. “Faça-mos o Homem a nossa imagem e semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves do Céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam pela face da terra!” – A imagem de Deus o criou. Homem e mulher os criou. E os abençoou: “Sêde fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a!” Sêde fecundos²⁵

(MUTAÇÃO) – E de repente a euforia, a loucura, a imbecilidade, a estupidez! – De repente o sopro, de repente o choro, de repente o riso! o choro, o riso, o pranto, o gozo, a dor. De repente o estalo. Stop! O sinal parou! Parou na mão, na contra- mão, na esquina, em casa, na rua, na oficina,

20 no gabinete, no salão nobre, na sala pobre, na boite, no boteco, na cidade, na estrada, na batalha, na sua porta, no homem que geme de frio - geme como quem faz amor. STOP! Parou! ABRIU! na Fiat – lux, na estrela piscando, chamando para um mundo melhor, mais humano, mais puro, mais lindo! (MUTAÇÃO – RETOMADA)

25 - “No suor do teu rosto comerás pão até que tornas a TERRA, porque tu és pó e ao pó tornarás!” No suor do teu rosto²⁶

- Eclipsou-se o Sol
A Terra tremeu
Mas o duro povo
Não se arrependeu! (BLACK – PLATEIA)

30 - Como vai? vai bem? e você? Eu não ia bem antes de você chegar! – quanto a tudo, tudo melhorou.
– Sim. Com a tua presença. – Aqui também encontra-se um tranquilo posto de observação diante de um cenário em que pessoas estranhas

²⁵ Gênesis 1:28

²⁶ Gênesis 3:19

F.6

1

representam estranhas comédias.

- E nesta farsa só quem fala sou eu? Falar o que? de que? da minha infância? (MUTAÇÃO)

- Minha infância deixei ai, perdida, perdida na vida de tuas vidas meu doce e pequenino

5 Conde! Minha infância de mãos dadas com estórias de Trancoso: Fadas, Bruxas, Príncipes e Princesas encantados, trazidos na voz rouquinha de Maria da “Vito”. Minha infância dorme acalentada pelo cafuné da minha mãe! Dorme com minha boneca-de-pano, no Bicho-Papão, na Caipora, no Saci- Pererê, na lanterna luminosa do vaga-lume - que Maria dizia ser um ferrão pra enfiar na bunda de menino que mijasse na cama! Minha infância dorme nas credices de minha gente, aquecida nas bocas-de-forno das noites de lua, correndo, solta, liberta, descalça, pulando qual poltro selvagem, suja suada, LIVRE! Minha infância dorme na pedra alta do Penedo onde a Sereia penteava seus cabelos verdes... dorme em medos mis boiando nas águas do Itapicuru. Minha infância dorme,, dorme em tantas coisas meu Deus! Dorme no meu primeiro amor!

que... cama²⁷

15 - Minha prima Lola era mais velha que eu e mais bonita também. Era a garota mais bonita da cidade! Era sim. Todos diziam que era ela a mais bonita. Todos. Só duas pessoas que não achavam: Nelito e Zezita. Nossos primos também. Agora, todos diziam também que minha prima Lola era burra. Todos. Todos. E... não havia exceção! (MUTAÇÃO) (PLATEIA)

20 - E você? O que tem pra me dar? Não, não se incomode. Não preciso de nada. Só da tua presença. Ela me basta. “Meu coração palpita de amor / corre corre com a mão que escreve / para aonde vou.” Qual a sua cor preferida? Que n° você calça? Qual o pássaro que você mais gosta? que animal você admira? Qual o seu signo? Você acredita em horóscopo? etc.etc.etc. (IMPROVISACÃO) “Na idade média... a espera. Hoje, a mesma espera!...” – Tudo já era, sei disso. Mas continuo insistindo porque não sei o que poderia ser. (MUTAÇÃO BEM TEATRAL)

Quando mataram Neco²⁸

25 -“Quando mataram Neco Andrade, não pude sentir bastante emoção porque tinha de representar no teatrinho de amadores, e essa responsabilidade comprimia tudo.

²⁷ Indicação manuscrita de corte: < que Maria dizia ser um ferrão pra enfiar na bunda de menino que mijasse na cama!>

²⁸ Poema “Morte de Neco de Andrade” de Carlos Drummond de Andrade. O poema integra a Antologia Poética, obra organizada pelo autor em 1962.

- A faca relumiou no campo - assim a vislumbrei, ao circular a notícia - e Neco, retorcendo-se, tombou do cavalo, e o assassino se curva para verificar a morte, e a tarde se enovela em vapores escuros, e desce a umidade.

30 Caminhei para o palco temeroso de não lembrar a frase longa e difícil que me cabia proferir. O mau amador vive roído de dúvidas. Receava a desaprovação do auditório, e sua prévia reflexão em mim já frustrava o gesto, já tolhia a produção do mais autêntico.

F.7

1 - O cavalo erra alguns instantes na planície, dedicação sem alvo. O assassino pondera o entardecer. E vela despojos, enquanto mede as possibilidades de fuga. E vêm aí os soldados, atraídos pelo vento, pelo grito final do Andrade, pela secreta abdicação do criminoso, que, na medula, se sabe perdido. Não podemos matar nosso patrão; de ventre vazado, ele se vingará.

5 - O cadáver de Neco atravessa canhestramente o segundo ato, da esquerda para a direita, volta, hesita, sai, instala-se nos bastidores embaixo da escada. As deixas perdem-se, o diálogo atropela-se, Neco está se esvaindo em silêncio e eu, seu primo, não sei socorrê-lo.

10 - O assassino chega preso, a multidão acode à cadeia, todos a contemplam a um metro, nem isso, de distância, Joana roça-lhe a manga do paletó, sujo de terra. Está sentado, mudo. Na casa de Neco, em frente à ponte, luzes se armam em velório, e a escada é toda sonora de botas e botinas rinchando.

15 Agora o palco ficou vazio para caber a forma baía e ondulante que progride, esmagando palavras. Da montaria de Neco pendem as caçambas de Neco. Vai pisar em mim. Afastou-se, no trote deserto. Seria remorso por

20 me consagrar ao espetáculo quando já o sabia morto? Não, que o espetáculo é grande, e seduzia para além da ordem moral. E nossos ramos de família nem se davam. Pena de perdê-lo, nutrida de alguma velha lembrança particular, que floresce mesmo entre clãs adversários? Pena comum, que toda morte violenta faz germinar? Nem isso. Mas o ventre vazado, como se fosse eu que o vazasse, eu menino, desarmado. Intestinos de Neco, emaranhados, insolentes, à vista de estranhos. Vêde o interior de um homem, a sede de cólera: aqui os prazeres criaram raiz, e o que é obscuro em nosso olhar, encontra explicação. E tudo se desvenda: sou responsável pela morte de Neco e pelo crime de Augusto, pelo cavalo que foge e pelo côro de viúvas pranteando. Não posso representar mais;

25 por todo o sempre e antes do nunca sou responsável, responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis.” (Drummond)

SENHOR DEUS, a misericórdia / Senhor Deus, pequei Senhor, misericórdia/ Senhor Deus, pequei Senhor / Mas pelas dôres de Vossa Mãe Maria Santíssima, / Compadecei-vos de nós! (BLACK –MUTAÇÃO)

30 - Uma vez me vestiram de anjo na procissão de Nossa Senhora, não me lembro de qual deles, lá pras tantas alguém cismou de dizer que minha bata de anjo azul estava meio coronha! Não conversei: arribei a saia, arranquei a fantasia de anjo, apliquei-a devidamente na cara de quem falou e

F.8

1 dei no pé. Sou um anjo desertor. Mas aos anjos tudo se perdoa. Todas as loucuras, todas as excentricidades, todas as covardias! – “Deixai vir a mim as criancinhas pois saberei o que fazer com elas.” – “A minha infância dorme na sala de estar onde tomamos chá e licor”, (MUTAÇÃO)

Deixai vir a mim as criancinhas²⁹

5 ...É. As coisas vão e voltam. E ao voltarem perde o sentido a sua ida. E continuam indo, E continuam voltando. Voltando sempre... ao NADA. – O homem nasce, vive, e morre. Melhor é renascer. Renascer a cada dia, a cada hora, a cada instante renascer. Não ir para não ter de voltar. Ficar sempre. Sem passado. Sem futuro. Só o agora...ficar...espírito...céu azul...azul...viajando...viajando...viajando eternamente em busca de tudo... ao encontro do nada!...(JANELA) – Vem um salvador da Pátria e da Bandeira! Não, não é. Que é então? hum...é um jornal que o vento arrasta. Parecia alguém que vinha. É apenas um jornal de ontem. Parou na porta do botequim em frente. No mesmo lugar onde morreu um homem. Onde mataram um homem. Os mortos também são jornal de ontem. Por que o jornal não sai dali? Por que parou ali? Por que o vento não o arraste mais? Por que o deixa ali, como um aviso? Não, não! Que grilo. O jornal toma forma, corpo, rosto! O rosto do morto coberto de sangue; o corpo do morto estendido na calçada! “O que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama da terra a mim. És agora, pois,

O que fizeste?³⁰

²⁹ Referência a Mateus 19: 14. “Deixai vir a mim as crianças, não as impeçais, pois o Reino dos céus pertence aos que se tornam semelhantes a elas.”

³⁰ Caim e Abel. (Gênesis 4:8-10): “Disse Caim a Abel, seu irmão: vamos ao campo. Estando eles no campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou. Disse o Senhor a Caim: onde está Abel, teu irmão? Ele respondeu: Não sei: acaso sou eu tutor de meu irmão? E disse Deus: que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra a mim”

maldito por sobre a terra cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue do teu irmão!”
(MUTAÇÃO – PAUSA)

20 - E você, meu jovem? usando este casaco!? Não dramatizes, não invoques, não indagues, não te aborreças, não percas tempo em mentir. Este casaco foi usado por outra criança... que eu amava também. Um jovem que como você, só pedia “PAZ E AMOR”. E dele só resta hoje o que cabe aos heróis anônimos: este casaco! Um velho casaco recolhido por alguém que o amava. Um velho casaco surrado cheio de manchas! Manchas da SEGUNDA GUERRA MUNDIAL! (PAUSA - PIETA) – Que multidão de insetos! Que multidão de insetos!

25 -No campo agora deserto brotou a rosa vermelha de ossos e coágulos! E eu, em meu regaço a colhi! (MUTAÇÃO)” – No dia em que o mundo for uma grande Nação onde todos os povos sejam livres, a esse dia eu direi: Fica mais um pouco porque és tão BELO!” (GOETHE) – “E não poderíamos dizer que este mundo perdeu de todo certo cheiro a sangue e a tempestade! Hoje a dor é um argumento contra a vida. Na dor o auxílio mais poderoso da memória – o direito a se cruel! Os Deuses afeiçoados aos espetáculos cruéis. O destino dos homens, a guerra!

GOETHE E não poderíamos dizer³¹

F.9

1 Brinquedo para os Deuses! Eliminação da vontade. Supressão das paixões. Castração. O tédio como epidemia nos tempos da doença macabra. A última vontade – morrer! Atmosfera de manicômio e hospital! A vontade do NADA!” (W. SALOMÃO) – Quanto à você, Betty Fridam! lamento não ter tempo para as suas passeatas. Sou uma artista começando a passar fome. Batam palmas, senão, onde vou bater bombo? (MUTAÇÃO)

Betty Friedam³²

5 - “Nenhum de nós! Ouro em pó sobre as mãos, principia a discórdia. Ardia o acre na boca e a mulher se conteve perante a ânsia de amar!

10 - Nenhum de nós! Ouro em pó sobre as mãos principia a discórdia. Meus lábios saboreiam os desejos e as terras que não tive!”(ESCONDE-SE NO CASACO) – Que multidão de insetos!
(MUTAÇÃO)

³¹ Wally Salomão. Trecho do poema “MMMMMMMM” que integra o livro “Me segura qu’eu vou dar um troço”, publicado em 1972.

³² Betty Friedan (1921 – 2006). Ativista feminista americana cujo livro "The Feminine Mystique", de 1963, revolucionou o movimento feminista contemporâneo.

- “Plateia, vem e embala-me! Vem e afaga-me! Vem Dolorosa, Mater Dolorosa das Angústias dos Tímidos!

- Vem e beija-me! Beija-me!

15 - Beija silenciosamente na minha frente! tão levemente na minha frente para que eu não saiba quem me beijou!

- Vem platéia, vem! Coroai-me de rosas! Coroai-me em verdade de rosas! Coroai-me de rosas e basta!

20 - A vida é apenas uma sombra que caminha. Um pobre ator que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco, e depois, nunca mais se ouve...

- Vem plateia, vem! Vem e beija-me! Vem! Cercai-me de rosas! coroi-me de rosas! Coroai-me de rosas e basta!” (MANUEL BANDEIRA e W. S.) (BLACK -MUTAÇÃO) (PLATEIA) – Acho que é um pouco de orgulho feminino!

- Que relação tem isso conosco?

25 - Nenhuma, senão que devemos ter muito cuidado!

- O que você entende por “cuidado”?

- Não lhe preciso dizer o que você representa para mim. Vou provar isso de uma forma que uma mulher não pode fingir! Só que acho que não posso ter você hoje!

- Ora, eu sei. Eu sei que ele é seu!

30 - Claro. Você o escolheu e ele é todo seu!

- Mas um caso amoroso quer mesmo é ser difundido, participar ao mundo a sua glória! Nenhum ato é tão privado que não procure receber aplausos. Em público, apresente seu sentimento de orgulho e proteção em relação aos outros! A maneira pela qual deve pegar na mão do teu vizinho e ajeitar na tua! Ponha as tuas mãos em comunhão! Dê as tuas mãos ao carinho oferecido ou solicitado! Todos os gestos e as pausas vazias desse pequeno ato social são luxuriosamente impregnados da magia!

35

F.10

1 - Adoro as suas mãos!

Coroi-me de rosas³³

A vida é apenas uma sombra³⁴

³³ Referência ao poema “Coroi-me de Rosas” de Ricardo Reis (heterônimo de Fernando Pessoa).

³⁴ Excerto do solilóquio de Macbeth de William Shakespeare.

- Gosto que elas me peguem! São grandes!
- Gosto quando me acariciam! Quando as sinto em meus cabelos!
- Só acredito em quem sofreu tanto quanto eu!

5 - Não sou tempo! Sou forma, mulher, amante! Sou carne, sou sangue, útero ovário, mulher, amante amada! Sou dor, sou riso, castigo e perdão! Sou meiga, pura, impura, candura! Sou flor, sensível amante, amada, AMADO! (MUTAÇÃO) – “Vantagem é ser reticente neste século generoso. Vã chantagem é ser irônico com a generosidade deste século. Com a generosidade diabólica deste século de luzes. Atlânticas! Vergonha do estilo próprio, fraqueza

10 de suportar este espetáculo sem condimentos. Vergonha! Cruel infância da humanidade. O doentio moralismo que ensino o homem a se envergonhar de seus instintos. – Luz atlântica: falso nome da coisa nova. E gastar o falso nome é restar com a coisa mediana. Tudo isto cheira a século dezesseis. Tudo isto cheira a século dezessete. Tudo isto cheira a século dezoito. Tudo isto cheira a século dezenove! (MUTAÇÃO) – Eu estou cruel e delicado; endurecido e educado; robusto, livre e alegre! Desde então o homem veio a ser um dos golpes mais felizes da “criança grande” e desperta em seu favor interesse ansiosa expectativa, esperanças, a quase certeza, como se anunciasse alguma coisa, como se preparasse “alguma coisa”, como se o homem não fosse um fim. Mas uma etapa, um incidente, uma transição, uma promessa!” (W.SALOMÃO)

15 - “O Pedreiro deitava o tijolo na camada de cimento. Manejando a pá com segurança, lançava-lhe por cima outra camada. E sem pedir-lhe opinião punha por cima outro tijolo. As paredes cresciam a olhos vistos. A casa ia elevar-se alta e sólida para abrigar os homens. Tem apenas uma saída! Os homens são ainda pequenos e não saberão discerni-la. Sentem-se apegados à uma série de recantos da casa. Os tambores não serão tocados e ninguém saberá! Apenas a luz encherá a casa, a poeira será abençoada e alegrar-se-á o coração! Todas as dúvidas no silêncio se desvanecerão quando o barqueiro aparecer na praia. Ordena-me e colherei meus frutos e os tratei em cestos transbordantes para o teu pátio, embora alguns estejam perdidos e outros ainda verdes – porque a estação se torna pesada na sua plenitude e há na sombra o som queixoso da flauta de um pastor!”

20

25

Luz atlântica: falso nome ³⁵

INTERVALO?

³⁵ Trechos do poema “Self-portrait”, de Wally Salomão, que integra o livro “Me segura qu’eu vou dar um troço”, publicado em 1972.

30

“ 2º TEMPO”

- Já não é sábado nem domingo. Menino ou menina já não são. É Passado ou Presente já não são.
E. E o futuro?

F.11

1

- Olha, quer saber? Tenho mais é que cuidar da vida que saber de < † > Isto é pra vidente. E minha bolinha de cristal nunca funcionou! < † > tá perto de nós. A realidade está no que é. A minha realidade agora é arrumar as coisas, passar, lavar, esfregar, tirar o mofo, botar tudo nos lugares certos! Descobri que tinha tanta coisa aqui dentro que não sabia que tinha! Foi aquela descoberta!

< † >³⁶

< † >³⁷

5

Podes crer. E ainda vai aparecer mais. Ora se vai! –“Quem mandou você errar?/ quem mandou você pecar?/ eu te alertei tantas vezes! Eu te avisei tantas vezes!”–Eu estou feliz como uma robusta dona-de-casa esperando o maridinho que vai chegar cansadinho do trabalho! –“Hoje vive a lamentar/ hoje implora o meu perdão” – Oh! que lamentável, Betty! não ter um maridinho para dividir com ele os afazeres domésticos, enquanto eu participo do seu movimento em prol da liberdade feminina! E só me resta ter a cuca livre! E ter o direito de fazer as coisas que sinto. E por que não posso dizer? Só porque não penso do seu modo? Ora, dane-se que a sua verdade não é a minha. O que é a verdade? o que é a mentira? Você pode determinar até onde as coisas são verdadeiras ou falsas? O absurdo existe apesar de absurdo. Não tem essa de moral e imoral coisa nenhuma! Tudo é relativo como disse Freud quando descobriu a teoria da relatividade. Não foi Freud? Mas podia ter sido, não? Era só ele ter estudado Física no lugar de Psicanálise. Foi um simples equívoco da parte dele assim como é um equívoco da sua parte achar que o teu sofrimento é igual ao meu; que tua fome de amor é do tamanho da minha. Talvez você nem sinta essa fome!

que não sabia (que) tinha
Quem mandou você errar³⁸

10

– E então? como é que é amizade? vais morrer sem amar ninguém? vais usar teus sentimentos aqui ou vais economizá-los, empacotá-los no baú e levá-los pra cova? Tás com medo de que de se dar?

15

De perder a tua liberdade? Escuta, amizade: quando se é livre para amar – e só o amor nos faz

Talvez...livres³⁹

20

De perder a tua liberdade? Escuta, amizade: quando se é livre para amar – e só o amor nos faz

³⁶ Palavra ilegível por conta de carimbo da DPF.

³⁷ Ver nota 36.

³⁸ Trecho da letra de música “Quem mandou você errar” de Cláudia Barroso.

³⁹ Indicação manuscrita de corte: < Talvez você nem sinta essa fome! – E então? como é que é amizade? vais morrer sem amar ninguém? vais usar teus sentimentos aqui ou vais economizá-los?, empacotá-los no baú e levá-los pra cova? tás com medo de que? de se dar? de perder a tua liberdade? Escuta, amizade: quando se é livre para amar - e só o amor nos faz livres.>

livres – essa liberdade careta de conquistador barato é supérflua. Sabias que o machão já era? Podes crer! Quer saber que mais? O mundo girou, girou, girou e parou. Onde? – No caos. Mea culpa? Mea culpa? Tua culpa, tua culpa! (TEMPO) E onde você se meteu que me deixou aqui só. Sozinha Pensa que gosto de ficar só, sobre tudo numa hora dessa!? Não sabe que eu tenho medo de fantasma? – Agora é bem feito que isto me aconteça pra que eu aprenda a não confiar em sua lábia! Pense que eu não sei porque você me mandou ver minha mãe? Hum, de repente este cuidado com ela. Mas eu sei muito bem a razão. Foi pra que eu não descobrisse a sujeira que você está fazendo comigo. Pois eu vou agora mesmo botar a boca no mundo e contar pra toda vizinhança que você está metido naquela ratoeira, naquela Selva de

F.12

1 Pedra, onde só tem comilão. E não me calo coisa nenhuma. Eu vou gritar, gritar, gritar até estourar como cigarra. - Me enrolam, me jogam no fogo e quando a banana engrossa tiram o loló da seringa. E quem sifu? eu. Sem essa. Vem com essa estória de amigo, não. Quero mais que se dane. O que você ta querendo que eu faça por teus amigos? que dê uma de Joana D’Arc e me jogue na fogueira

5 que nem churrasquinho de mãe? Uma ova! Hum. “Eu não sou água, pra me tratares assim/ só na hora da sede é que procuras por mim/ - A sorrir eu pretendo levar a vida/ pois chorando eu vi a mocidade perdida/ - Eu vou lhe dar a decisão/ - Mora, na filosofia/ pra que rimar amor e dor” – Tudo bem, meu anjo? – Legal demais! –Muito trabalho hoje? – Dei trinta telefonemas! – Acho que travamos, in-conscientemente uma pequena guerra conjugal! Que bobos nós somos! –Amanhã darei mais trinta telefonemas. Num deles direi: saia da província babaca! Aí tu só gastas tua energia intelectual! – E aqui eu gasto minha energia motora! Por fim direi: eu vivia em paz com os meus fantasmas e você conseguiu despertá-los. Estúpido e velho é o que você é. É isso mesmo. Velho de preconceitos. Só vê as coisas do tamanho do seu olho. Só conjuga o verbo na 1ª pessoa. Mas são três pessoas, ta sabendo? Eu sou, tu és e ele é! “Amai o próximo como a ti mesmo” não é amar o próximo projetando numa outra carcaça. Não é amar só o próximo que esteja próximo ou igual a

Me...sifu⁴¹

Eu não sou água⁴²

A sorrir eu pretendo levar⁴³

Eu vou lhe dar a decisão⁴⁴

⁴⁰ Referência a oração *Confiteor* que é um rito de penitência da Igreja Católica.

⁴¹ Indicação manuscrita de corte: <Me enrolam, me jogam no fogo e quando a banana engrossa tiram o loló da seringa. E quem sifu?>

⁴² Letra da canção “A fonte secou” de Paulinho da Viola.

⁴³ Trecho da canção “O sol nascerá” de Cartola

⁴⁴ Trecho de “Mora na filosofia” de Caetano Veloso

20 você ou que faça tudo como você quer, que seja tudo que você espere, que diga Amém a sua reza, que seja seu correligionário político, que frequente o seu bar, que adore foot-ball, que torça pelo seu time, que use as roupas que você gosta, que seja careta, que não seja careta, que ouça as mesmas músicas, que ache Caetano e Gil gênios, que os ache umas merdas, que goste da juventude, que a discrimine, que dance Rock, que não dance, que se amarre em iê-iê-iê, que não se amarre. Que cante, não cante que dance, não dance; que minta não minta, - que pinte, não pinte – que pite, não pite, - que grile, não grile, - que pule, não pule, - que fale, não fale, - que caia, não caia na casa da puta que pariu este mundo onde as pessoas não entendem que amar é aceitar as pessoas como elas são. Sem discriminar a gravata borboleta incrustada no cabelo a escovinha; a calça Lee remendada de cabelos longos. O negócio é amar, amar, amar até os grilos dos seus grilos! Crepe cresculino canto do grilo cri-cri crilando, canto-chão, canto-chato, opiato. Teatro das impressões díspares – (o senhor diretor me desculpe, mas botar um pinico em pleno centro do palco é demais!) Opiato... a representação do obscuramente sombrio, da curtição, da libertinagem com as migalhas do poder, da dissipação de forças, da queda na servidão, do jogo com a vida pra ver no que dá.

25 merdas⁴⁵
 não caia...mundo⁴⁶
 opitato⁴⁷
 Opiato...dá⁴⁸
 30 d/*á/

F.13

1 Quem se entrega, morre. Quem não se entrega, morre. Então bebamos! OLD MAN CÃO DE BORRALHO REBOTALHO SEQUÊNCIA DE ZEROS, EU SOU A FONTE DO MEU BEM E DO MEU MAL!”(BEBE) – De qualquer maneira você está inseguro por ouvir falar muito de mim. Desapareça! É você que está velho! É você que é careta. Tenho a impressão que você está preso num canto escuro, cheio de teias de aranha, como antes estavam os meus fantasmas. – Apesar do teu jeito de criança vadia, odeio te amar! (BLACK – MUTAÇÃO)

5 Quem não...BEBE⁴⁹

⁴⁵ Indicação manuscrita de corte: <merdas>

⁴⁶ Indicação manuscrita de corte: < não caia na casa da puta que pariu este mundo>

⁴⁷ Indicação manuscrita de corte: <opitato>

⁴⁸ Indicação manuscrita de corte: <Opiato... a representação do obscuramente sombrio, da curtição, da libertinagem com migalhas do poder, da dissipação de forças, da queda na servidão, do jogo com a vida pra ver no que dá.>

⁴⁹ Indicação manuscrita de corte: <Quem não se entrega, morre. Então bebamos! OLD MAN / CÃO DE BORRALHO REBOTALHO SEQUÊNCIA DE ZEROS, EU SOU A FONTE DO MEU BEM E DO MEU MAL!”(BEBE)>

- 10 - “Se o Céu reserva para ti, pragas mais monstruosas do que aquelas que eu te rogo, que as guarde, até que amadureçam teus pecados para só então despejar seus ódio sobre ti – destruidor da paz do pobre mundo! Que o verme do remorso te roa sem cessar a alma. Que enquanto viveres, duvides dos amigos como traidores e aceites como amigos os traidores mais vis. Que que o sono jamais feche teu olhar de vesgo, senão para trazer um pesadelo horrendo que te atormente como um inferno de demônios mis. Tu, desfigurado pelo espírito do mal, aborto, porco! Tu, filho do inferno, marcado de nascença como escravo da natureza. Tu que apodreceste o ventre da tua mãe. Tu, fruto odiado do sêmem de teu pai!” (W.S)– (MUTAÇÃO)
- 15 - Não é decente, e não me parece corajoso, atacar um inimigo abstendo-se de nomeá-lo, mas descrevendo-o tão minuciosamente, que não haja pessoa que não saiba de quem se trata e dizer em seguida: - “Eu não designei esse homem pelo nome. Aos olhos e pela letra da Lei sou, portanto, inocente!” E que os cordeiros tenham horror as aves de rapina, compreende-se; mas não é uma razão para querer mal as aves de rapina que arrebataram os cordeirinhos! E se os cordeiros dizem: E que os cordeiros tenham⁵²
- 20 “estas aves de rapina são más. O que for parecido com cordeiro é bom! “-Nada teríamos que responder a esta maneira de erigir um ideal. Apenas as aves de rapina responderão com ar de troça: “-Nós não queremos mal a esses bons cordeiros, senão pelo contrário, os apreciamos muito. Tão saborosa como a carne deles ao há nada!” (MUTAÇÃO)
- 25 - A macrobiótica é praticada há mais de 5000 anos. Muita gente pensa que é regime para emagrecer. Mas não é. É uma filosofia dietética. Macrobiótica. Deriva-se do grego “macro” que quer dizer: grande, e Bio que significa Vida. Assim o termo macrobiótico pode se traduzir por “Vida Longa” ou Longevidade saudável e feliz! Poder-se-ia imaginar uma filosofia muito poética e sugeridora de sérios pensamentos, embora pouco sustentável supondo que os virtuosos poderiam ser chamados a uma nova existência. enquanto seriam aniquilados os perversos. E, a ameaça desse
- 30 aniquilamento, proporcional a culpabilidade de cada um, poderia ser pressentida durante o sono e, as vezes, mais claramente o desmaio. A ausência de sonhos durante o sono seria para a alma, sem consciência do lapso de tempo decorrido, indicaria que a alma está condenada a morrer com o corpo,”

Se o céu reserva⁵⁰

Não é decente⁵¹

E que os cordeiros tenham⁵²

⁵⁰ Passagem da peça “Ricardo II” (1597) de William Shakespeare. No trecho em questão a rainha Margaret lança uma maldição sobre a rainha Elizabeth e seus fidalgos

⁵¹ Trecho de ensaio de Edgar Allan Poe

⁵² Trecho do poema (*Papo Ter Rível da morte*), de Wally Salomão, que integra o livro “Me segura qu’eu vou dar um troço”, publicado em 1972.

-Ha! Ha! Há! – disse sua Graça no 3º dia, após seu falecimento!

F.14

1

(MUTAÇÃO) Oh! fica mais um pouquinho! Gostaria tanto!... não seja mau. Fica sentado ai, quietinho, que quando eu voltar para casa com as flores virei conversar contigo. Então me darás uma flor? – Não, não posso.

5

São para vender. – Eu pagarei quando for grande-antes de partir para procurar trabalho lá pelo outro lado do rio! – Então está bem. E tu voltarás depois de apanhar as flores? – Voltarás mesmo? – Voltarei sim. - Não te esquecerás de mim? Meu nome é... Vê se lembra, tá? Verás que não me esquecerei de ti. (Pausa. MUTAÇÃO) Numa silenciosa noite de insônia, com profunda emoção, de cabeça baixa, o rosto manchado de sangue e lágrimas beijaste a minha mão e dissestes: “ Se tu fores para muito longe, um infinito vazio fará do meu mundo um vasto deserto árido. Uma fadiga de espírito estendida pelos céus despojará meu pensamento de toda esperança de paz. Essa aflição sem palavras é pior do que a morte”. Cheguei teu rosto choroso para bem junto do meu coração e murmurei: Se te fores embora o escuro céu ficará repleto da nossa separação e incendiado de dor. Nuvens de tristezas arrasarão minha alma de horizonte a horizonte. Não tenhas medo, não me demorarei muito no jardim florido, e quando tiver de partir não procurarei lágrimas nos teus olhos para banhar minhas lembranças”.

15

- Mas a quem devia lançar a culpa? A Ele? A Mim? A Providência? Não importa, de qualquer jeito praguejei. (MUTAÇÃO) Vas hablar de uma vez? Qué quieres que digamos? Qualquier cosa, contanto que haja ruído. Ah! . qué te passa ahora? Bueno, no te pongas nervioso. Sientate. Apolle las manos sobre las rodillas, ellas te doléran menos. Y además cala-te. Trata de dormir e piensa. (MUTAÇÃO) – Tenho alucinações de toda a sorte. Vivo sentindo o que um Lázaro não sente. No limiar da minha porta, nos objetos familiares, nas ondas do fogo bento graveo o teu nome. Partir é morrer um pouco para tudo que se adora. ADEUS! Oh! não. Não vá. Fique mais um pouco. Ó Alma que dessa arte falas, e tu que o ádano vês, que me separa da frente minha, agora amontoá-

20

Vas hablar de uma vez?⁵³

⁵³ Vai falar de uma vez? O que quer que digamos? Qualquier coisa, contanto que faça barulho. Ah! O que está acontecendo agora? Bem, não fique nervoso. Sente-se. Apoie as mãos sobre os joelhos, eles vão doer menos. E além disso, cala-se. Trate de dormir e pense. (Espanhol - Tradução nossa)

25 las, Dignai-vos junto à rama que as brotara. Na cidade nasci que por Batista deixou prisco patrão que da arte amara. Pois se há calado, disse-me “fala, se é o que tu mais desejas.”

F.15

1 (MUTAÇÃO) Ah! Eu queria tanto ser uma estrela! (MUTAÇÃO) – Posso respirar dentro do
cadáver do terceiro trópico destes tristes mundos? (MUTAÇÃO) Acho que o pecado original é
respirar. Daí a pesquenez do homem, origem do mal: o ódio, a fome, a mesquinaria, a dor, a
5 Guerra, a morte. Ah! se o homem não respirasse seria belo, forte, grande como um Deus! O Deus
que o criou. A vida seria um paraíso... uma viagem eterna! ... Sem roteiro. Sem hora pra chegar,
sem porto, sem destino, sem fim!.. Uma viagem sim-ples-men-te! Ah! eu queria ser estrela! Estrela
de verdade, ser planta, argila, pedra, rio. Existir sem ser. Existir apenas. No ar, na fumaça, na paz,
no sonho, na nuvem pairando no espaço vazio do Nada. Estar aquém ou além. Nunca onde estou!
– Uma cor. Uma alegre cor azul. E uma canção. (MUTAÇÃO) – Fazei, Senhor, que este simples
10 sinal se sobrecarregue com o mistério dos nomes inefáveis que pronuncio, que as vossas três
pessoas ordenem a minha vontade, o meu coração e o surto de minh'alma, e que a graça do filho
seja a minha força e o meu guia. Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Da testa ao peito,
da espádua à espádua, que este gesto plenário, reúna todos os meus pensamentos, envolva todo o
meu ser e que o homem do pecado – de que só vós conheceis toda miséria – saiba que é por Vós
15 pacificado, consagrado. O que há de importante na morte para o homem, é que ele é capaz de
distingui-la da dissolução. O homem morre por alguma coisa; se é que morre. A ordem e a harmonia
que brotaram do caos primordial, segundo nos contam os mitos, regem nossas vidas com um
objetivo ao qual nos sacrificamos quando tomamos consciência. Esse sacrifício se faz no altar da
criação. O que criamos com a mão e com a língua nada vale. E o criamos com nossas vidas que
20 conta. – Esta é a voz do profeta e do mestre de obras, do discípulo e do iniciado em um só, - “
Escravos não maldigamos a vida!” (Acende as velas) As velas ardem até se consumirem. Sinto-me
tomada por um cansaço com sono profundo... vou em busca de um lugar onde possa repousar meu
corpo e adormecer... Amanhã, e amanhã... e amanhã... chegando no passo impresentido de um
dia, até a última sílaba do tempo registrado. E cada dia de ontem iluminou, aos tolos que nós somos,

25 o caminho para o pó da morte. Apagai-vos velas tão pequenas!... A vida é apenas uma sombra que caminha, um pobre ator que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco e depois nunca mais se ouve. É uma estória contada por um idiota, cheia de som e fúria significando NADA! “É pesada, pesada, mamãe! Impressiona-me, meta-me medo

A vida é apenas uma sombra⁵⁴

F.16

1 porque traz morte na consciência. Ajude-me, mamãe. Ajude-me a caminhar por entre os homens, ávida de conhecer o mal e o seu pecado. Faze que eu não baixe nunca os olhos; que eu não cerre nunca meu coração para que acolhendo o sofrimento do mundo, eu sofra e resgate, como tu, minha

5 mãe. Que nenhum gesto, nenhum suspiro, nenhuma bofetada, nenhuma ferida me sejam estranhas! (PAUSA) Agora não falemos mais nisto. Volte cada um para sua casa. A lage está colocada sobre o túmulo! Desta vez tudo acabou! Não! não tenho mais coragem de ir adiante. Por que me mostraram tudo isto? Por que me fizeram compreender?

10 Não poderei mais esquecer. Eu quero a desmemoria. Minh'alma está para morrer de tristeza! Ficai aqui e velai! Estou cansada. E sinto medo! (VAGUEIA)

Mea culpa⁵⁵

Mea culpa...mea culpa... mea máxima culpa...tua culpa...tua culpa...tua máxima culpa... Comprei meu guia numa loja de Umbanda. Não devo viver sem agradar aos meus escravos. Salve! Caboclo da Sete Encruzilhadas. Waly, um poeta de quem sabemos, é um louco. Eu sou uma louca. Mas quero acreditar em

Wally⁵⁶

15 você como acredito nas pessoas que eu amo. Eu te amo. Salve! Caboclo das Sete Encruzilhadas. Eu te amo. Que seja humilde tua valentia. Repara que há veludo nos ursos. Minha piteira? onde está minha piteira?... uma cor... uma alegre cor azul...e uma canção sobre nuvens cor-de-rosa... não são cor-de-rosa. brancas...na paz do céu... no céu da Paz inatingível! da fumaça... de sonhos... o último sonho revela mistério... minhas doces lembranças... e as amargas...nos poros da Bahia... quero minha infância... a ciranda, o circo, a poeira das ruas, a rede na varanda, a casa grande, meus medos vis... quero ver de novo a luz do sol! Sigo caminhos sem arredar os pés do chão... não quero ser mais que uma atriz. Salve! Caboclo das Sete Encruzilhadas... eu só acredito e, quem

⁵⁴ Ver nota 25.

⁵⁵ “Minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa.” Referência a oração *Confiteor* que é um rito de penitência da Igreja Católica.

⁵⁶ Waly Salomão (1943-2003). Poeta baiano que experienciou a loucura e fez dessa vivência um tema potente para sua poesia. Vários trechos de poemas do autor aparecem no decorrer da peça.

sofreu...tanto quanto eu. E nem... e nem... estou... cansada... e tenho medo... E a nuvem? e a Paz?
Onde? Inútil, gastei meu sonho! O jardim acaba aqui!

25 NÃO. Não maldigamos a vida! Adoremo-la! Fim ao pranto e a lamentação. Fim à mortificação da carne. Fim à docilidade e à submissão! Tirem as Lages dos túmulos. É tempo de abandonar a selva interior. Dê uma chance a você: de dar ou receber. É agora. Agora ou nunca! – As velas ardem até se consumirem! -
É tempo de assumir. –“DEUS E O DIABO – Jogar nas costas tudo de bom, jogar nas costas tudo de mal – ver pra que lado a balança pende, pra que lado é mais leve! Salve Caboclo das Sete Encruzilhadas! Eu te amo! Salve Waly! Eu te amo! Salve plateia! Eu te amo! Salve!... eu te amo, te amo, te amo! Não, não quero minha infância passada. Quero esta. Quero esta infância louca pelos poros da Bahia. Foi AGORA que eu cheguei! “GUERREIRO, sob matraquear de metralha, retruca, recupera, fala. De primeiro, preguiçoso, só pérsia ponto; agora,

F.17

1 mateiro mateiro, ganhei malícia malandra. Lutar em todas as frentes; andar sobre as águas sabendo o caminho das pedras. Sereno doido manso, ouriçado; um só a todos. Sadio serei sanei – cicatriz não trago. Eu quando estou cansado, durmo. Sadio tomo minha dor de cabeça como prova de que tenho cabeça, cuca, pra dependurar peruca. Venho vindo; errando e aprendendo. Quebrando as caras cavando outras. Estou forte num reino mor-mar de mesquinhas, desconfianças, cansaços. 5 O gênero grande trágico, não trago. Organismo vivo – meus olhos_abertos, agitados, criando esquemas de agir. Estou jogado pra diante demarcando o tamanho do círculo que vou dançar no centro. MINHA FÉ! Vou morrer no momento certo. – Minha fé! – Vou durar o tempo certo. – Minha fé! – ESTADO DE GRAÇA, LUZ DE DEUS se movendo em seu rosto, coração se expandindo nos afetos afinidades! Nenhuma raiva! Só satisfas! Provisória precária alegria. 10 ALEGRIA!
Alegria pra ver as coisas! Coragem pra mudar!
Vem! Abra os olhos e vê! Vê e canta! Canta uma alegre canção!
Uma canção feita de azul!...
15 Vem! Eu acredito em você! Eu te amo! (MUTAÇÃO)
Vem amado, vem!

20 As portas agora são claras!
Leva-me flutuando meu vestido, deitada em teu regaço!
Vem e leva-me por este sonho branco prateado de luar!
Vem sorrindo, amado.
Vem ao jardim onde as crianças cantam!
E cantarão sempre!
Deixe o sorriso iluminar teu rosto...
25 O jardim não acaba aqui! (MUTAÇÃO – RETOMA)
VEM! VOU TE MOSTRAR O MUNDO! DE CARONA!

RIO, JANEIRO DE 1973

3 POR QUE AINDA FILOLOGAMOS? DAS PRÁTICAS FILOLÓGICAS EM TEMPOS ATUAIS

“[...] pois, ainda hoje, para o filólogo, neste domínio, resta tudo a descobrir e desenterrar!”

(NIETZSCHE, 2016, p.14)

Em *O Nascimento da Tragédia*, ao tratar do teatro grego, Nietzsche (1992) bosqueja a necessidade de encontrar formas para lidar com os abismos da existência e a ruína da metafísica. É na tragédia clássica que este filósofo – também filólogo – encontrou o caminho capaz de tornar a dor em bela aparência. Não é a fuga da dor, mas sua integração. Enquanto homem situado no século XIX, Nietzsche, nesse contexto, não era um filólogo que seguia as diretrizes que regiam o fazer filológico naquele momento. Por outro lado, enquanto Lachmann, em outro contexto, por exemplo, fundava uma filologia cientificista e positivista, Nietzsche, injustamente, era severamente acusado de ser um diletante que tentava instaurar seu caos dionisíaco numa disciplina ‘antiga’¹ que exigia rigor, erudição e cientificismo.

Pode-se, destarte, afirmar que a passagem d’*O Nascimento da Tragédia* que, além de abrir o presente capítulo, é epígrafe desta dissertação, vem repensar ou desconstruir a famosa fala de Sêneca: “*philosophia facta est quae philologia fuit*”². Para Nietzsche, naquele momento, a Filologia não estaria fadada a ser substituída, encoberta ou removida pela filosofia. Antes, esta última apenas seria capaz de colocar a primeira em movimento, de modo a potencializá-la num projeto filológico-filosófico. Nesse projeto, o sujeito colocar-se-ia em posição de atividade, de modo a “puxar outros fios” (NIETZSCHE, 2003, p. 73), como se lê no trecho de *Segunda Consideração Intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*:

Mas quem aprendeu inicialmente a se curvar e a inclinar a cabeça diante do ‘poder da história’ acaba por último, dizendo ‘sim’ a todo poder, balançando mecanicamente a cabeça [...] movimentando seus membros no exato compasso em que qualquer ‘poder puxa os fios. (NIETZSCHE, 2003, p. 73)

Nesta obra, Nietzsche (2003), antecipando ideias pós-estruturalistas, traz à baila uma série de pressupostos importantes do desuso da História, de modo a criticar o historicismo que visa uma hegemonia do sentido histórico. Doravante, pensemos, aqui, no filólogo

¹ A Filologia era, até então, encarada como uma *Alterthumswissenschaft* ou ciência da antiguidade.

² “Tornou-se filosofia o que um dia foi filologia.” (Tradução nossa).

contemporâneo enquanto leitor cuidadoso e audacioso que se recusa a balançar sua cabeça mecanicamente; antes, empreende-se em outro movimento: um gesto metodológico-filológico descentralizador.

Hoje, alguns dos que se “arriscam a puxar esses outros fios” através desta cinesia subversiva também correm o risco – quando já não, claramente, o são – de receberem acusações similares, em suas especificidades, àquelas que Nietzsche precisou enfrentar. O trabalho filológico com textos modernos (que não se encerra no método da Crítica Textual e no trabalho de edição de textos) integra um processo que, para o filólogo, passa a ser (auto)reflexivo. Dentre as tentativas de se nomear certas práticas filológicas descentralizadoras que vêm sendo realizadas há algum tempo, o conceito de pós-filologia, termo cunhado por Michelle Warren (2003), se mostra especialmente caro para este trabalho.

Entretanto, a filologia percorreu longas veredas até ser concebida desta maneira. Na Grécia antiga, os alexandrinos utilizavam notas exegéticas e sinais para a suposta verificação da genuinidade dos textos. É importante mencionar, no entanto, que consoante com os ditos de Cano Aguilar (2000), mesmo antes dos gregos, a Filologia era posta em atividade por povos que buscavam preservar seus escritos sagrados, como os árabes, os hindus e os hebreus. Dentre os gregos, destaca-se também a contribuição de Aristarco, que dizia que cada autor seria o seu próprio intérprete, antecipando, portanto, o princípio do *usus scribendi*.

Além dos gregos, os romanos contribuíram, de forma incisiva, para o desenvolvimento da Crítica Textual. Varrão, por exemplo, desenvolveu as seguintes etapas: *lectio* (leitura expressiva), *enarratio* (explicação de passagens obscuras), *emendatio* (revisão e correção) e *iudicium* (comentário literário). Mais tarde, Orígenes de Alexandria realizou uma adaptação do novo testamento que ficou conhecida como *Hexapla*. O trabalho de Orígenes apresentava os textos e traduções em colunas paralelas, antecipando, assim, o sistema de aparato crítico.

O final do século XV trouxe profundas mudanças dado o impacto dos tipos móveis introduzidos pela imprensa de Gutemberg. Erasmus de Rotterdam propôs, em 1516, uma edição de texto grego do novo testamento e, mais tarde, o francês Scaliger tentou provar “pela natureza da corrupção” dos textos que “todos eles descenderiam de um mesmo”, noção essa, de arquétipo, que seria defendida por Lachmann três séculos mais tarde (CAMBRAIA, 2005, p. 47).

No século XIX, com o alemão Karl Lachmann a filologia, enfim, aposta no estabelecimento de um método científico, de modelo historicista e positivista, conforme o contexto de atividade científico-acadêmico da época. De acordo com Cambraia (2005),

[...] apenas após as experiências editoriais que se realizaram ao longo de tantos séculos, foi possível a constituição de métodos mais rigorosos para a fixação de textos. Deve-se ao alemão Karl Lachmann (1793-1851) a apresentação de uma síntese das experiências passadas, às quais também se agregaram suas próprias contribuições. Essa síntese, um marco na história da crítica textual, constitui o que se passou a chamar de *método lachmaniano*[...]. (CAMBRAIA, 2005, p. 51)

De forma breve, descreve-se a construção do método lachmaniano a partir das seguintes etapas: *recensio* (recolha dos testemunhos da tradição), *eliminatio* (eliminação das cópias), *colatio* (relação entre elas – confronto) e *emendatio* (emenda de erros e seleção de variantes para a construção do arquétipo) tendo como finalidade o *constitutio textus*, isto é, a reprodução textual na forma do original perdido, segundo Lachmann, ou próxima do arquétipo. Posteriormente, Lachmann foi criticado por Bédier, seu discípulo, que repensou a noção de arquétipo, sugerindo, por sua vez, que o *bon manuscrit* (bom manuscrito) deveria ser escolhido pelo editor, tendo em vista a impossibilidade de se resgatar o original perdido. Assim, Bédier cai no binarismo hierárquico do bom e ruim. Esse binarismo, abismo inevitável da crítica bedieriana, também se mostra problemático. Giuseppe Tavani (1990) afirma que

[...]a atitude de Joseph Bédier e dos seus seguidores revela, pois, toda a sua inconsistência: basear a edição crítica naquele que a colatio codicum parece indicar como sendo o ‘bom manuscrit’, isto é, o relator da tradição mais fidedigna, manifesta-se não menos perigoso que a atitude neolachmaniana de quem se aventura a tentar a reconstrução do arquétipo da tradição (TAVANI, 1990, p. 4).

No entanto, na pós-modernidade é evidente as atualizações científicas, por exemplo de Michelle Warren (2003), como já mencionado, que em tempos mais recentes, tem utilizado o termo *post-philology* ou pós-filologia. De acordo com a autora:

Na classificação de manuscritos para fins editoriais, a *pós-filologia* amplia o processo iniciado pela crítica de Bédier à prática de estabelecer relações “familiares” com vistas a determinar a versão mais antiga de um texto sobrevivente. Enquanto Bédier denunciava a reconstrução de “originais”, seu favorecimento de um único “melhor” manuscrito efetivamente transforma o manuscrito medieval em um análogo dos livros impressos e perpetua uma ordenação hierárquica de “melhor” e “pior”. Com a *pós-filologia*, por outro lado, os artefatos jovens, incompletos e mutilados tornam-se intrigantes como os antigos e ricamente ilustrados. Mesmo as edições impressas e eletrônicas tornam-se objetos de estudo. (WARREN, 2003, p. 27 – grifo nosso – tradução nossa³).

³ In the classification of manuscripts for editorial purposes, post-philology extends the process initiated by Bédier’s critique of the practice of establishing “family” relationships with a view to determining the oldest version

Em espaço de euforia pós-moderna, o termo *post-philology* encanta e deslança o trabalho filológico com *Uma Alegre Canção Feita de Azul*, texto teatral datiloscrito e censurado da década de 1970. Por ser um ‘artefato jovem e mutilado’, tendo em vista os cortes que possui e as rasuras evidentes em sua materialidade, se configura como um objeto potente, intrigante e rico para o labor filológico. Warren (2003) relaciona a filologia ao pós-moderno e pós-colonial e levanta as seguintes questões:

[...] pode a filologia atingir o próximo "pós" juntamente com "moderno" e o "colonial"? Como uma disciplina devotada a metanarrativas sobre a linguagem pode lidar com críticas da unidade de ambas linguagem e subjetividade? E como pode uma disciplina fomentada no colonialismo europeu do século XIX tecer críticas a essa história e seus legados? (WARREN, 2003, p. 19 – tradução nossa⁴).

Assim, sendo herdeira do pós-estruturalismo, a pós-filologia, juntamente com o pós-moderno e o pós-colonial, pauta-se numa desconstrução que “possibilita um deslocamento geral nos sistemas de significação [...]”. (WARREN, 2003, p. 22 – tradução nossa⁵). A autora ainda afirma que “em termos teóricos, os estudos pós-modernos e pós-coloniais compartilham uma dívida com o pós-estruturalismo [...]” (WARREN, 2003, p. 22 – tradução nossa⁶). Dessa forma, na atualidade, verificam-se práticas nas quais a filologia se posiciona como “[...] uma participante ativa no rompimento de discursos hegemônicos e, portanto de poder.” (WARREN, 2003, p. 23 – tradução nossa⁷). Há, no entanto, uma “revalorização crítica de todos os artefatos culturais⁸”, dos discursos minoritários, desautorizados e silenciados. Percebe-se tal fato quando do aumento de interesse por tornar evidentes textos que permitem fazer rasuras na história e engendrar outras formas de repensar a mesma. Tal “revalorização”, então, não é um reordenamento das hierarquias que tradicionalmente estruturaram a compreensão histórica, mas

of a surviving text. While Bédier denounced the reconstruction of “originals”, his favoring of a single “best” manuscript effectively turns the medieval manuscript into an analog of the printed books and perpetuates a hierarchical ordering of “best” and “worst”. With post-philology, by contrast, Young, incomplete, and mangled artifacts become as intriguing as old and lavishly illustrated ones. Even printed and electronic editions become objects of study.

⁴ [...] can philology reach the next ‘post’ along with the ‘modern’ and the ‘colonial’? How can a discipline devoted to meta-narratives about language cope with critiques of the unity of both language and subjectivity? And how can a discipline fostered in the midst of nineteenth-century European colonialisms engage critiques of that history and its legacies?

⁵ [...] enables general dismantling of meaning systems.

⁶ In theoretical terms, post-modern and post colonial studies share a debt to post structuralism.

⁷ [...] an active participant in the disruption of hegemonic discourses and thus of power.

⁸ [...] critical revaluating of all cultural artifacts.

um desmantelamento delas em favor da heterodoxia ou do ecletismo.” (WARREN, 2003, p. 26 – tradução nossa⁹).

O fato é que a filologia, ainda de acordo com a autora, carrega um potencial crítico e, “epistemológico praticamente ilimitado” (WARREN, 2003, p. 20 – tradução nossa¹⁰). Gumbrecht (2007) reitera que a palavra filologia traz “uma gama de usos e significados que se mostram, por vezes, enganosamente amplos. O problema não melhora muito se você começa a consumir enciclopédias e textos de referência muito gerais ou muito especializados.” (GUMBRECHT, 2007, p. 14 – tradução nossa¹¹). Como muitos outros teóricos, Gumbrecht (2007) atesta o fato de filologia (e, conseqüentemente, filólogo) possuir significados muitos amplos e muito gerais ou, em seu extremo oposto, muito especializados. Porém, a *post-philology* não significa empreender-se numa filologia pautada num rompante cego de otimismo ou mera credulidade. Bosqueja-se, na realidade, executar um labor que, sendo renovado “para além de uma crítica de aspirações positivistas”, passa a dispensar hierarquias valorativas e origens (WARREN, 2003, p. 27 – tradução nossa¹²).

Diante desse ditos, abre-se espaço, então, para o envolvimento da filologia na crítica feminista, nas questões identitárias, de gênero, sexualidade etc. e, o filólogo, não mais seria aquele que se apresenta na figura de um erudito-colonizador e detentor da verdade. Antes, esse labor filológico, que integra o *post-modernism* e *post-colonialism*, abstém-se de quaisquer tentativas de colonizar o outro ou propor caracterizações fechadas e sedimentadas.

Nesse âmbito, ao se propor a investigar a cena teatral baiana a partir de movimentos filológicos, e, mais especificamente, o lugar da dramaturgia de autoria feminina nesse contexto, o texto *Uma Alegre Canção Feita de Azul* delinea-se numa rede de significações que problematizam e refletem, dentre outras coisas, o contexto histórico-político da época e a identidade da mulher. Nesse âmbito, abrem-se espaços para se pensar, por exemplo, as relações de gênero e em como certos estereótipos cristalizados são reproduzidos e produzidos, de modo a se discutir e des-hierarquizar o construto discursivo homogeneizante.

Por essas vias, concebe-se, portanto, materialidades que constroem sentidos através d’um olhar que recorre aos indícios e valoriza minúcias. Esses olhares serão melhor percebidos a partir da reflexão sobre o processo de transmissão e de circulação do texto teatral, a seguir.

⁹ This revaluing is not a reordering of the hierarchies that have traditionally structured historical understanding but a dismantling of them in favor of heterodoxy or eclecticism.

¹⁰ [...] limitless epistemological potential.

¹¹ Um rango de usos y significados que resulta as vezes enganosamente amplio. El problema não mejora demasiado se usted comienza a consultar enciclopédias y textos de referencia muy generales o muy especializados.

¹² Post-philology entails much more than a critique of positivist aspirations [...]

3.1 A CENSURA E O PROCESSO DE TRANSMISSÃO E DE CIRCULAÇÃO DO TEXTO TEATRAL

Deus está no particular. (A. Warburg)

Esta é uma das epígrafes dentre as quais no capítulo *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, Carlo Ginzburg (2007) discorre sobre um paradigma ou modelo epistemológico que “emergiu silenciosamente no âmbito das ciências humanas”, no final do século XIX. Este se refere ao “método morelliano que os historiadores da arte falam até hoje” (GINZBURG, 2007, p. 144). Giovanni Morelli (1816-1891) destacou-se como historiador de arte italiano que, sob o pseudônimo de Ivan Lermolieff, publicou artigos nos quais propunha um novo método para análise da pintura italiana. Desse modo, dizia Morelli que:

É preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis [...] os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. (Morelli *apud* GINZBURG, 2007, p. 144).

Assim, Morelli descobriu, por exemplo, a forma da orelha de Botticelli, Cosme de Turà, as mãos de Ticiano e, dessa forma, percebeu traços presentes nos originais, mas não nas cópias.

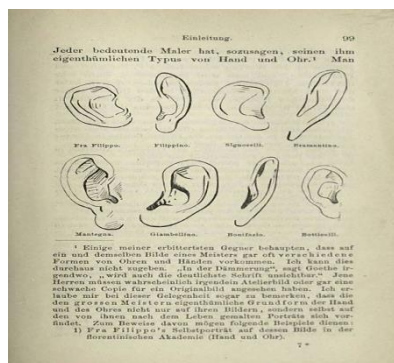


Figura 3 – Fragmento

dos artigos de Morelli¹³

¹³ Fonte: Disponível em: <<https://sites.haa.pitt.edu/cva/on-giovanni-morelli-or-how-to-see-a-renaissance-painting-computationally/>>. Acesso em: 13 maio 2018.



Figura 4 – Orelha de Cosme de Turà desenhada por Morelli¹⁴

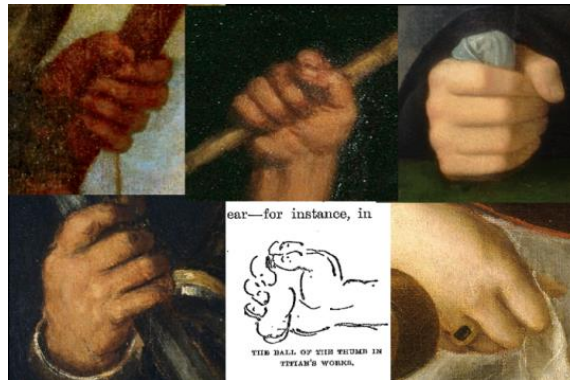


Figura 5 – Mãos de Ticiano pintadas pelo mesmo e desenhada por Morelli¹⁵

Portanto, tomando como referência as palavras de Ginzburg (2007), Morelli “não se colocava problemas de ordem estética, [...] mas sim problemas preliminares de *ordem filológica*.” Esse método indiciário, enquanto método semiológico, se concentra nos detalhes, nas minúcias ou nos elementos residuais. Trata-se, dessa forma, do não notado, do sintoma, do sinal.

O método indiciário de Morelli pode ser aproximado do método de Sherlock Holmes, personagem de Doyle, cuja incomparável percepção detetivesca o leva a desvendar crimes. Freud também declarou explicitamente a influência que o método morelliano exerceu sobre ele e sua psicanálise, pois se tratava “da proposta de um método interpretativo centrado sobre resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (GINZBURG, 2007, p. 150).

¹⁴ Fonte: <https://sites.haa.pitt.edu/cva/on-giovanni-morelli-or-how-to-see-a-renaissance-painting-computationally/> (Acesso em 13 de maio de 2018)

¹⁵ Fonte: <https://sites.haa.pitt.edu/cva/on-giovanni-morelli-or-how-to-see-a-renaissance-painting-computationally/> (Acesso em 13 de maio de 2018)

Assim, outros historiadores como Morras, no âmbito das artes plásticas, se “embebaram” do método indiciário, como ilustrado nas imagens abaixo de duas famosas obras do pintor impressionista Ingres (1780-1867).



Figura 6– Banhista de Valpinçon.
Obra de Ingres. 1808. Louvre, Paris.



Figura 7– Detalhe do pé. Banhista de Valpinçon.



Figura 8– Odalisca deitada.
Obra de Ingres. 1819. Louvre, Paris.



Figura 9– Detalhe do pé. Odalisca pintada.

Ao analisar as mulheres pintadas pelo artista, reflete-se na característica bem peculiar: os pés rechonchudos. Característica esta que, possivelmente, passaria despercebida numa cópia. Nota-se, portanto, que este método indiciário emanado nas artes plásticas influenciou a constituição de disciplinas novas como “a filologia e a historiografia” (GINZBURG, 2007, p. 155). Desse modo, “para o filósofo natural, quanto para o filólogo, o texto é uma entidade

profunda invisível, a ser reconstruída para além dos dados sensíveis.” (GINZBURG, 2007, p. 158).

Ao trazer, na discussão do trabalho filológico, analogia entre pintura e texto, entende-se, desse modo, que, tomando as palavras de Ginzburg (2007), a materialidade textual traz aspectos para a crítica cultural. Faz-se necessário estudar essa materialidade e explorar suas minúcias. Nesse sentido, toma-se, então, a noção de arquiescritura¹⁶ postulada por Derrida, uma vez que não há uma negação da materialidade, mas uma potencialização desta que “[...] não quer colocar em seu lugar outra formulação definitiva. A arquiescritura deve estar sujeita a uma investigação contínua”¹⁷. Consoante com este pensamento, Mckenzie (2005) afirma que “a materialidade dos textos também constroem sentidos,” (MCKENZIE, 2005, p.15)

No âmbito do suporte teórico-metodológico da Sociologia dos textos pode-se dar visibilidade aos diversos autores que perpassam o texto. No caso do texto teatral censurado, têm-se as marcas dos dramaturgos, diretores, censores, dentre outros. Nas palavras de McKenzie (2005):

Uma sociologia de los textos, por tanto, sería lo contrario de una bibliografía reducida a inferencia lógica a partir de signos impresos considerados marcas arbitrarias hechas sobre pergamino o sobre papel. Como ya senalado, se há reclamado El status científico de La bibliografía precisamente porque trabajara solo a partir de las evidencias materiales de los libros mismos. Reducida a los valores no simbólicos de los signos, intentaba excluir complejidades de la interpretación lingüística y la explicación histórica.(MCKENZIE, 2005, p.5)

Entende-se, desse modo, que o significado dos textos, também, se dá a partir dos agentes integrantes no processo de produção, transmissão e circulação destes. No caso do texto teatral censurado, ler o censor é valorizar as minúcias, bem como é integrar significados. Faz-se mister, assim, pensar este processo em todas essas etapas: produção, transmissão, circulação e recepção, ou seja, em outras palavras, o “filólogo sabe desde o início que o seu estatuto é o de crítico, pois nenhuma constituição textual, nenhuma emenda seriam possíveis fora ou antes de uma compreensão total, de uma interpretação no sentido mais amplo e preciso do texto.” (PICCHIO, 1979, p. 211)

Nesse âmbito é importante recorrer ao que afirma a sociologia dos textos, pois, de acordo com Mckenzie (2005.p.9), esta

¹⁶ Termo cunhado por Derrida.

¹⁷E-dicionários de termos literários: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arquiescritura/>

“[...] estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción [...], de modo que é importante considerar “cada estado de una obra como uma de sus encarnaciones históricas, que es necessário compreender, respetar y, possivelmente, editar” (MCKENZIE, 2005, p.9¹⁸).

Sobre o processo de transmissão do texto, quando se trata da etapa *recensio*, ou seja, à tradição do texto conforme afirmou Duarte (199-)tem-se a “totalidade de testemunhos, manuscritos ou impressos, conservados ou desaparecidos, em que um texto se materializou ao longo de sua transmissão.”

Quando da análise da *recensio* de *Uma Alegre Canção feita de azul*, constatou-se que na tradição do texto há, somente, único testemunho. Ressalta-se que, por testemunho entende-se, consoante palavras de DUARTE (199-) como “manuscritos ou impressos que transmitem a obra. Designa um exemplar de um texto com todas as características próprias: suportes, lições, variantes.”. Sendo assim, o testemunho de *Uma Alegre Canção Feita de Azul* tem-se como característica descritivas, de acervo, as seguintes informações, retiradas do banco de textos da ETTC:

O texto encontra-se no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. Texto datilografado por Yumara Rodrigues em 1973. O testemunho datiloscrito censurado está armazenado em pasta do DPF e é composto por 18 folhas e 617 linhas. As folhas estão numeradas ao centro da margem superior. Carimbo da **Divisão de Censura de Diversões Públicas – DPF**, circular, presente em todas as folhas e rubricado à margem do carimbo. Folhas com marcas de grampos à margem esquerda. Suporte medindo 326x215mm, com verso da folha amarelado pelo tempo. Os cortes são feitos a lápis vermelho e tinta preta, acompanhados do carimbo ‘**Corte**’ e com identificação manuscrita ‘Corte’, presente às folhas 3, 6, 11. O texto está acondicionado numa pasta do Departamento da Polícia Federal na margem esquerda escreve-se em tinta azul ‘**3ª via**’, à direita escreve-se **N** dentro de um círculo e à direita disto escreve-se ‘**6B**’, abaixo do carimbo da DPF. Na margem inferior direita há um carimbo no qual é possível ler ‘**261N**’ e números. Na borda da contracapa há 2 rasgos. (ETTC. Banco de textos.).

Embora de testemunho único conforme descrito, pode-se no labor filológico, embebedar-se de outras materialidades as quais produzem sentidos e, de certa forma, elucidam e evidenciam os processos de transmissão, de produção e de recepção da análise filológica da

¹⁸ Tradução nossa: “estudo dos textos como formas registradas, assim como os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção [...] considerar cada estado de uma obra como uma de suas encarnações históricas, que é necessário compreender, respetar e, possivelmente, editar.”

obra literária. Intitulada de paratextos, essas outras materialidades de acordo com Genette (1982) é tudo que não é o texto propriamente dito, mas se refere a ele. Para Genette (1982), o paratexto está subdividido em peritexto e em epitexto.

Considera-se peritexto o que circundam o texto em seu próprio espaço. Trata-se de epígrafes, dedicatórias, títulos e etc. Sobre o epitexto, Genette (1982) aponta que são as produções que estão relacionadas à obra e são exteriores a mesma. Neste último grupo, tem-se, então, as correspondências, os diários íntimos, as matérias jornalísticas, enfim as várias outras produções. Sinaliza-se, no entanto, que essa divisão ainda é um resquício de uma hierarquização tributária do estruturalismo. Essa noção dicotômica de centro, periferia é a que rege a ideia de texto e paratexto.

Por isso, faz-se interessante, relativizar esses lugares, ressaltando que essa classificação foi importante para estudar na arquitetura textual as diversas textualidades, mas que na leitura filológica do trabalho, eles são tomados como construto da textualidade teatral, sem, necessariamente, fazer essa classificação hierarquizadora. Ao tomar essas definições no âmbito do texto teatral, algumas dessas materialidades, enquanto epitextos que integram o texto teatral censurado, dizem respeito à documentação censória. Para o presente trabalho, parte dessa documentação referente à peça *Uma Alegre Canção Feita de Azul* foi localizada documentos encaminhados pelo fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas” que se encontrava, até então, sede do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro¹⁹.

¹⁹ Atualmente essa documentação se encontra na sede do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, e há a possibilidade de consultá-lo virtualmente através do endereço <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

BNDES
MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
SECRETARIA DE CULTURA
ARQUIVO NACIONAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS / RJ

SÉRIE: SERVIÇO DE CENSURA (CENSURA PRÉVIA)

SUBSÉRIE: PEÇAS TEATRAIS

NOTAÇÃO: REPROBADO

TÍTULO: UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL OU MINHA PITEIRA? ONDE ESTÁ MINHA PITEIRA?

CERT. Nº: 1550

ANO: 1973

FOLHAS Nº: 23

Figura 10: Capa da documentação censória de *Uma Alegre Canção Feita de Azul*. Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Observa-se, na imagem que o datiloscrito da peça aparece com esta capa, evidenciando se tratar de um texto que passou pelo crivo da censura. Nesta folha constam as seguintes informações: título da peça, Cert. N° 1550, ano 1973 e no número de folhas, a saber, 23.

RL.3-D.P.P.
CERTIFICADO DA D.C.D.P. TN.CPR.PTE. 55 p. 20

Certifico constar do livro nº 01 folha nº 49, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada: UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL OU MINHA PITEIRA? ONDE ESTÁ MINHA PITEIRA?

Original de: LYGIA QUINTELLA LINS (YUMARA RODRIGUES)

Tradução de: _____

Adaptação de: _____

Produção de: L.L. PRODUÇÕES - GB -

Tendo sido censurada em 19 de JANEIRO de 19 73 e recebido a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS, COM CORTES ASSINALADOS AS PÁGINAS: 03-06-11-12-13. CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL. O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Brasília, 22 de JANEIRO de 19 73

MH
DPF-SA v. 150

Deusdeth Burlamaqui
DEUSDETH BURLAMAQUI -
Chefe do Serviço de Censura

FIGURA 11: Certificado de censura da DCDP referente à peça *Uma Alegre Canção Feita de Azul*. Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Esta figura diz respeito ao certificado da D.C.D.P. De acordo com o mesmo, no livro 01, folha 49, consta o assentamento da peça *Uma Alegre canção feita de azul ou minha piteira*,

onde está minha piteira?. O documento ainda afirma que a peça se trata de uma obra original de Lygia Quintella Lins, mencionando assim o nome de batismo de Yumara Rodrigues. A peça foi censurada em 19 de Janeiro de 1973. Afirma-se que a peça é proibida para menores de 18 anos e que cortes aparecem nas páginas 03, 06, 11, 12 e 13, estando ainda condicionados ao parecer do ensaio geral. O documento ainda apresenta um carimbo retangular em tinta preta no qual lê-se “com cortes”. Algumas dessas informações são ratificadas pela materialidade abaixo:

MINISTERIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLICIA FEDERAL

TN.CPR.PTE 55 p. 19

CENSURA FEDERAL TEATRO

Certificado Nº 1550/73

PEÇA: UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL OU MINHA PITEIRA? ONDE ESTÁ MINHA PITEIRA?

ORIGINAL DE: LYGIA QUINTELLA LINS (YUMARA RODRIGUES)

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 22 de JANEIRO de 19 78

Brasil, 22 de JANEIRO de 19 73

- ROGÉRIO NUNES -
Diretor da DCDP

**PROIBIDO PARA
MENORES DE
DEZOITO ANOS**

FIGURA 12: Certificado de censura da DCDP referente à peça *Uma Alegre Canção Feita de Azul*. Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Conforme as normas vigentes no período ditatorial, Yumara Rodrigues solicitou “o ensaio legal da peça”. No documento, é possível recuperar o local da encenação: ocorreria à noite na Asa, Associação Scholem Aleichem, uma associação de cultura e de recreação fundada em 1964, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. O fato de Yumara escolher sua peça para ser encenada no clube Asa provocou um grande deslocamento, sendo um gesto descentralizador para a época. Conforme explica Lassere (2013), a peça “estréia em um espaço ultra-alternativo inventado por ela, que escolhe o clube Asa para as apresentações, lugar que até então nada tinha a ver com o teatro, em Botafogo. [...] A baiana abandona o eixo dos espaços comuns da classe média e cria uma atmosfera incomum, até porque atua sem cobrar ingresso.” (LASSERRE, 2013, p. 121)

TN.CPR.PTE 55 p. 21

Ilmo. Sr. Chefe do Serviço de ^{MI-DDF} Censura de Diversões Públicas
 DFF/SR/GB.

- 7 MAR 1974 1553 08358
 [Stamp] *Shore*

LYGIA QUINTELLA LINS, titular da firma L.L.PRODUÇÕES LTDA,
 registrada neste departamento sob o nº 060, vem muito respeitosamente,
 solicitar por seu representante legal, o Ensaio Geral da peça UMA
ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL ou ONDE ESTÁ MINHA PITEIRA?.

Outrossim, informa que o referido ensaio será à noite na
 A.S.A. à Rua São Clemente nº 155 nesta cidade.

N.Termos,
 P.Deferimento.

Guaruabara, 1 março de 1974
[Signature]

*Di - 11/3/74
 as 20.30 h
 14.03.74*

FIGURA 13: Solicitação para o ensaio geral. Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Após assistir ao ensaio geral, o agente censor emitiu um parecer que consta de uma síntese da peça, de seu ponto de vista, a classificação e localização dos cortes:

TN.CPR.PTE 55 p. 22

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

PEÇA: Uma alegre canção feita de azul ou
onde está minha piteira ?

Autores: Yuzara Rodrigues e outras colaborações
Produção: Lygia Quintella Lins
Data: 14.03.74
Horário: 20,30

Senhor Chefe:

Atendendo determinação desse Digno
Chefe compareci, ontem, às 20,30 à rua S. Clemente, 155 -
na ASA - ao ensaio da peça: Uma alegre canção feita de a-
zul ou onde está minha piteira ?.

Gênero: Monólogo. Duração: duas ho-

ras. Texto e parecer: O desejo de
projeção e auto-afirmação de uma
mulher que se julga com talento e
beleza suficientes para se tornar
uma grande estrela. No desejo de al-
cançar seus anseios artísticos, há
uma fusão de mulher-pessoa com a
mulher atriz que está sempre re-
sentando. Ilusão e validade se mis-
turam, dificultando saber onde ter-
mina a atriz e começa a mulher.
Reminiscências da infância vem à
tona. A casa grande, a ciranda, a
figura da mãe...

Da representação começa a filoso-
fia. A criação do mundo .O homem.
A dor e as alegrias e o desejo de
paz, e amor - o verdadeiro - e a
volta ao nada. Liberado com os cor-
tes determinados por Brasília às fls. 03,06,11,12 e 13.

cenário: Fundo de quintal, um palco imaginário, guardou-se
segue

FIGURA 14: Parecer censório do ensaio geral. Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

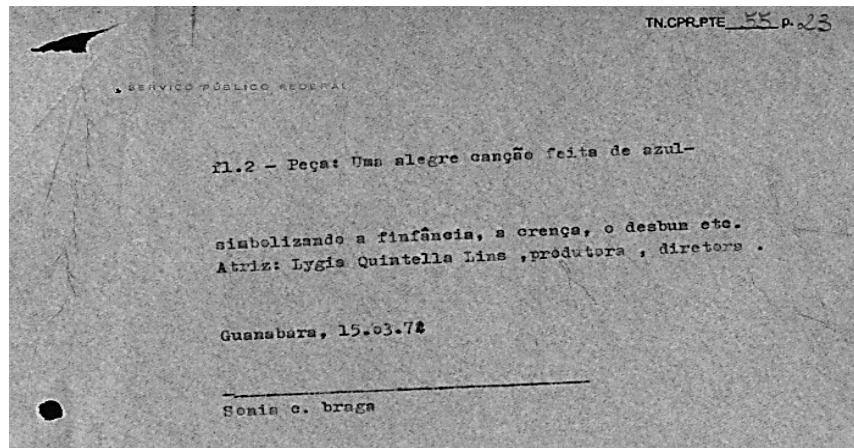


FIGURA 15: Parecer censório do ensaio geral. Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Conforme o parecer, o agente censório afirma que compareceu ao ensaio no Asa às 20:30h. Nesse mesmo documento, há outras informações sobre a peça. Afirma que o gênero é monólogo e que o espetáculo possuiu duas horas de duração. Ao final do seu parecer, informa que o cenário da peça é “fundo de quintal, um palco imaginário.” Essa materialidade traz algumas informações relevantes acerca de local e montagem da peça. Porém, tudo indica que este parecer consta de duas páginas e a segunda página deste não foi localizada e não se encontra no acervo. No parecer, o censor parece, de forma rasa, parafrasear algumas informações já presentes no texto. Este afirma que a peça trata de uma mulher que se julga com talento e, seu desejo de projeção, de alcançar o estrelato. É reconhecido que há a fusão da mulher-pessoa com a mulher atriz, de modo a, repetindo as palavras de Yumara na peça, não se saber “onde começa a atriz e termina a mulher”. O censor aponta que reminiscências da infância aparecem durante o espetáculo. Também informa que a ‘filosofia’ faz-se presente na peça, “o desejo de paz, amor” e a “volta ao nada”. Este último aspecto será tratado na subseção 4.2.1 desta dissertação. O agente censório continua o parecer informando que a peça foi liberada, porém com cortes, de modo a explicitar as páginas que contém tais corte.

Ler os documentos censórios significa dar relevo às minúcias, aos elementos tidos como residuais, porém que dizem muito acerca da obra, do seu entorno e do seu contexto. Através do método da crítica textual, o filólogo-editor contemporâneo, cujo labor é auto reflexivo, empreende-se por veredas que não se encerram na prática editorial e possibilitam, por exemplo, fazer uma leitura dos cortes, dos pareceres censórios para dar a conhecer, dentre outras coisas, certos silenciamentos e o motivo pelo qual eles foram impostos em determinado contexto.

Diante desse contexto, toma-se a leitura desses cortes como parte interpretativa da obra, sendo, pois, apresentada e discutida na subseção, a seguir.

3.2 OS CORTES NA PEÇA

Durante a ditadura militar no Brasil, instaurada entre 1964 e 1985, os meios de comunicação eram submetidos a uma cesura prévia. O Ato Institucional Nº 5 (AI-5) impôs o medo e legitimou a violência, visto que este mecanismo foi utilizado para reprimir e para intervir nas produções artísticas, nos veículos de imprensa, promovendo o exercício do cerceamento e, suprimindo-se assim, as liberdades civil e de expressão. Desse modo, as diversões públicas consideradas por Fagundes (1975, p. 137), como “[...]apresentação, com finalidade de entretenimento coletivo, artista cênico, em atuação individual ou de elenco, como também a gravação, tanto sonora, como de imagens, de espetáculos em geral”, foram censuradas na tentativa de silenciar tudo que pudesse representar uma oposição aos interesses do governo vigente.

Era como se dramaturgos, compositores, cineastas, e, a classe artística em geral, muitas vezes, se utilizassem das expressões artísticas como meio de oposição democrática ao regime ditatorial. O teatro, não ficou imóvel, foi testemunha deste período obscuro, sendo, pois considerado, na época como local de resistência contra a opressão, conforme ressalta Santos (2012):

O texto teatral censurado é tomado como testemunho/ documento (prova) e monumento (memória), materializado em determinado suporte, de uma produção cultural e literária de uma dada sociedade, época e lugar [...]. Imagens fotográficas, documentos (pareceres, solicitações, certificados de censura) e textos teatrais encaminhados ao Serviço de Censura do Departamento da Polícia Federal possibilitam aos pesquisadores de distintas áreas (re)construir parte desse contexto sócio histórico no qual circulavam tais produções. (SANTOS, 2012, p. 20).

O texto teatral era, então, submetido ao exame da censura para que fosse verificado, se, porventura, tal texto atentava contra o regulamento censório que atuava de forma arbitrária, e opressora. Para Fagundes (1975),

[...] censurar é examinar e classificar, dentro de determinada faixa etária, o espetáculo de diversão pública, visando proporcionar ao espectador entretenimento adequado à sua capacidade de compreensão, ao mesmo tempo protegendo-o contra impressões prejudiciais à sua formação intelectual, psíquica, moral e cívica. (FAGUNDES, 1975, p. 137).

De acordo com a classificação da censura, a peça teatral podia ser liberada, parcialmente liberada, liberada para menores de 18 anos ou vetada, conforme é esclarecido por Costa (2006):

Liberada: quando liberada para qualquer idade, integralmente, sem modificações ou cortes propostos pela censura e visíveis na documentação. Há casos nos quais o certificado menciona a liberação da peça com a ressalva de determinados cortes, sem que o original os indique.

Liberada para menores de 18 anos: quando a censura estabelece a faixa etária do público para o qual a peça é liberada.

Parcialmente Liberada: quando a peça é liberada para determinada faixa etária e apresenta cortes, modificações de conteúdo ou de rubricas.

Vetada: quando a peça é proibida de ser encenada.
(COSTA,2006, p. 232)

No primeiro caso, a peça é liberada em sua plenitude, sem que a documentação tenha sofrido modificações. No segundo caso, os censores determinam a faixa etária para a peça. No último caso, quando a peça é vetada, significa dizer que esta é proibida de ser encenada. Parcialmente liberada significa dizer que a peça sofre modificações, cortes e é permitida para uma determinada faixa etária.

Os textos eram então encaminhados a Divisão de Censura e Diversões Públicas a DCDP, do Departamento de Polícia Federal. No período ditatorial, utilizou-se, dentre outros, o Art. 41 do decreto de lei nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946;

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) Contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de gerir a prática de crimes;
- c) Divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades seus agentes;
- e) Puder prejudicar a cordialidade das relações com os outros povos;
- f) For ofensivo às coletividades ou religiões;
- g) Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) Induzir ao desprestígio das forças armadas.

(RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 164)

Com relação aos cortes, havia a seguinte classificação: cortes de cunhos moral, social, político ou religioso, de acordo com Costa (2006):

Censura moral: veta palavras; cenas atentatórias ao pudor; *stripteases*; xingamentos; palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais e referências a atos de natureza sexual e a comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes.

Censura política: veta insinuações a respeito do país, da ordem social e política e referências a países considerados inimigos, como a Rússia e a antiga União Soviética.

Censura religiosa: veta referências à religião e aos santos, à Igreja Católica e aos padres de uma maneira geral.

Censura Social: veta temas, assuntos e menções a questões sociais polêmicas como racismo, preconceito étnico e xenofobia.

(COSTA, 2006, p.232)

Os vários cortes aos quais o testemunho datiloscrito único de *Uma Alegre Canção Feita de Azul* é composto por 18 folhas, fora submetido distribuem-se nas folhas 03, 06, 11, 12 e 13. Estes cortes são de cunho político, religioso e, em sua maioria, de cunho moral.

Seguem abaixo as imagens e as transcrições dos cortes presentes ao longo do monólogo. Há cortes realizados à caneta esferográfica de tinta preta e lápis de cor vermelha e indicações manuscritas de tais cortes, acompanhados do carimbo 'corte'. As palavras/períodos vetados encontram-se em negrito nas transcrições. Nestas, optou-se por manter algumas partes completas dos parágrafos para que haja uma apreensão mais plena do sentido dos mesmos.

Assim, na folha seis, lê-se:

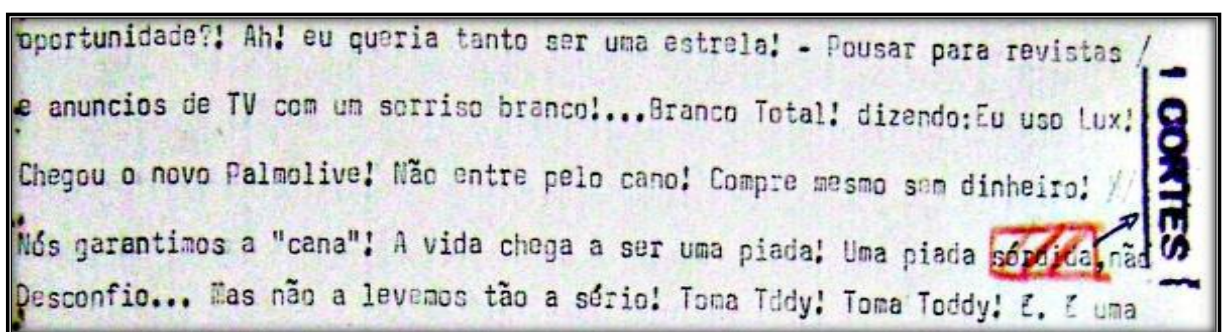


FIGURA 16: Corte(RODRIGUES, 1973, f.06, l. 9)

Ah! eu queria tanto ser uma estrela! – Pousar para revistas / e anúncios de TV com um sorriso branco! Branco Total! Dizendo :Eu uso Lux! Chegou o novo Palmolive! Não entre pelo cano! Compre mesmo sem dinheiro! Nós garantimos a “cana”! A vida chega a ser uma piada! Uma piada **sórdida**, não desconfio...Mas não a levemos ao a sério! Toma Toddy! Toma Toddy!
(RODRIGUES, 1973, f.06)

Outros três cortes aparecem na mesma folha:

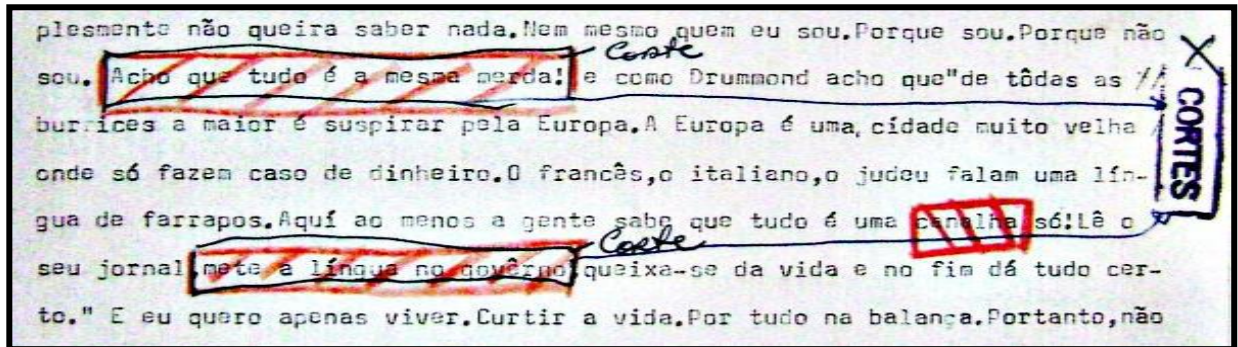


FIGURA 17: Cortes (RODRIGUES, 1973, f.06, l. 19- 20)

Nem mesmo quem eu sou. Porque sou. Porque sou. Porque não sou. **Acho que tudo é a mesma merda!** E como Drummond acho que "de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa. A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro. O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos. Aqui ao menos a gente sabe que tudo é **canalha** só! Lê o seu jornal, **mete a língua no governo**, queixa-se da vida e no fim dá tudo certo. (RODRIGUES, 1973, f.06)

Há, também, um corte na folha 09:

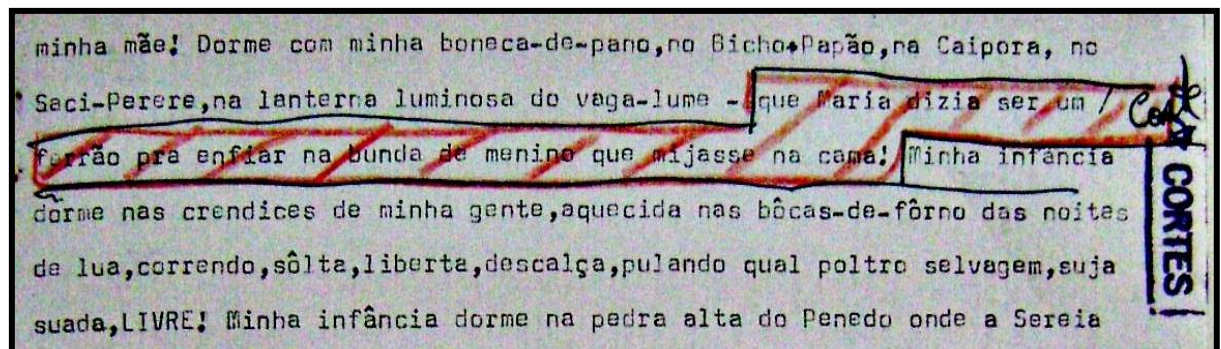


FIGURA 18: Corte (RODRIGUES, 1973, f.09, l. 09-10)

Dorme com minha boneca-de-pano, no Bicho-Papão, na Caipora, no Saci-Perere, na lanterna luminosa do vaga-lume - **que Maria dizia ser um / ferrão pra enfiar na bunda de menino que mijasse na cama!**

Outras mutilações ao texto de Yumara Rodrigues ocorrem na folha 15:

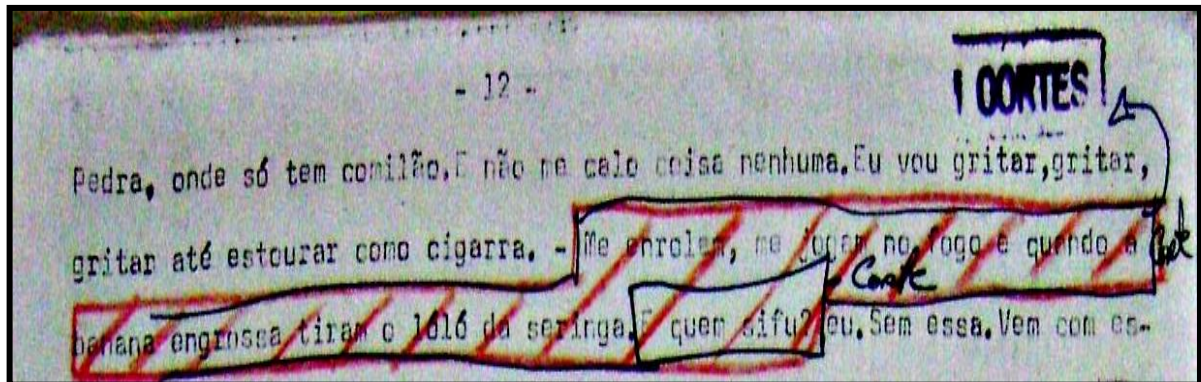


FIGURA 19: Corte (RODRIGUES, 1973, f.15, l. 02-03)

Me enrolam, me jogam no fogo e quando a banana engrossa tiram o lóló da seringa. E quem sifu?

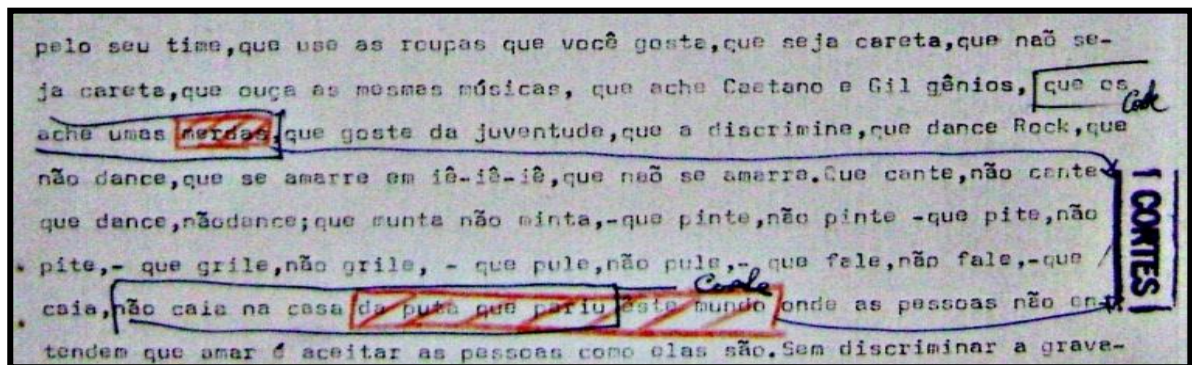


FIGURA 20: Cortes (RODRIGUES, 1973, f.15, l. 23-24;28)

[...] que não seja careta, que ouça as mesmas músicas, que ache Caetano e Gil gênios, que os ache umas **merdas**, que goste da juventude, que a discrimine, que dance Rock, que não dance, que se amarre em iê-iê-iê, que não se amarre. Que cante, não cante que dance, não dance; que minta não minta, - que pinte, não pinte – que pite, não pite, - que grile, que pule, não pule, que fale, não fale, - que caia, não caia na casa **da puta que pariu este mundo** onde as pessoas não entendem que amar é aceitar as pessoas como elas são.

E há ainda um corte na folha 16:

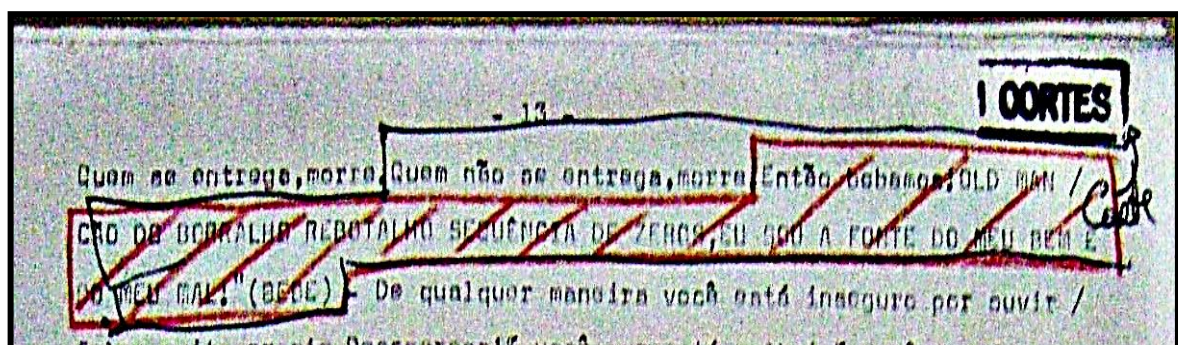


FIGURA 21: Corte (RODRIGUES, 1973, f.16, l. 01-03)

**Quem se entrega, morra. Quem não se entrega, morre. Então bebamos!
OLD MAN / CÃO DE BORRALHO SEQUÊNCIA DE ZEROS, EU SOU
A FONTE DO MEU BEM E DO MEU MAL! (BEBE)**

Os trechos supracitados são, com apenas uma exceção, classificados como cortes de cunho moral. Foram censurados palavrões e palavras consideradas grosseiras e/ou ofensivas, tais como: sórdida, canalha, merda, puta que pariu, ‘quem sifu’, bunda, mijasse. Tais cortes tornam evidentes, segundo Preti (1984), a preocupação censória em vetar:

1. Vocábulos que contém uma ideia [sic] ofensiva (injúria ou blasfêmia), comumente conhecidos por palavrões;
 2. os que representam tabus sexuais ou escatológicos de forma mais direta, através de termos ou expressões de uso popular ou imagens de fácil compreensão;
 3. aqueles que aludem às partes pudendas, aos órgãos sexuais, aos atos e coisas tidos como grosseiros;
 4. aos que se referem diretamente ao ato sexual nos aspectos mais degradantes, particularmente aos vícios ou comportamentos de exceção;
 5. os que pressupõem, também, quase sempre, contextos ou situações igualmente grosseiros ou obscenos.
- (PRETI, 1984, p.83)

Alguns cortes podem se enquadrar em mais de uma classificação. É possível, por exemplo, que um corte seja de cunho moral e político, como é o caso do quarto corte já mencionado, presente na página 6 da peça, onde se lê expressão “mete a língua no governo”. Verificam-se outros dois cortes de cunho político nas folhas 14 e 15:

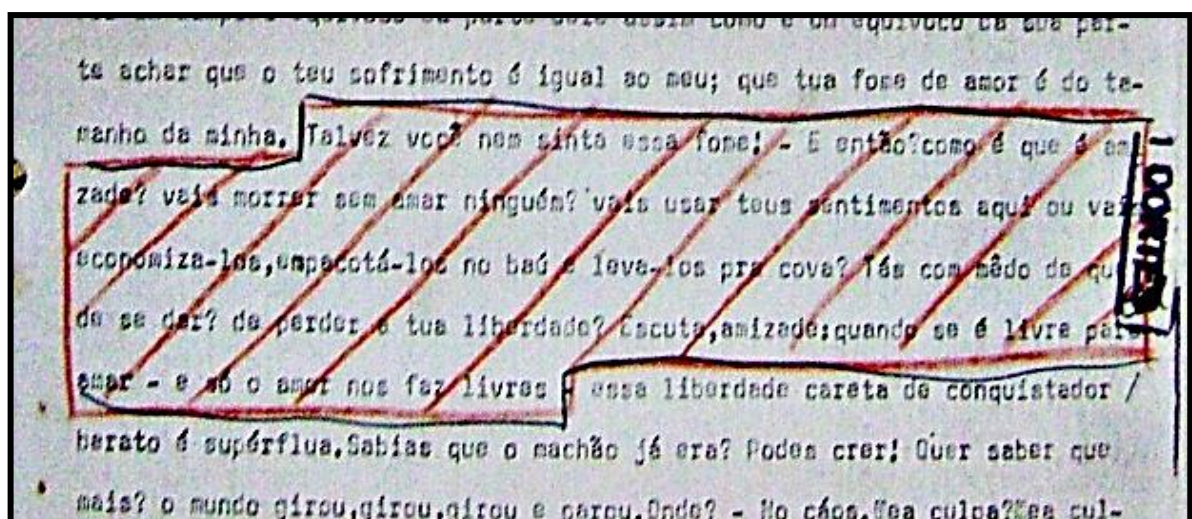


FIGURA 22: Corte (RODRIGUES, 1973, f.14, l. 02-03)

Talvez você nem sinta essa fome! – E então? como é que é amizade? vais morrer sem amar ninguém? vais usar teus sentimentos aqui ou vai (?) economiza-los, empacota-los no baú leva-los pra cova? Tás com medo de que de se dar? de perder a tua liberdade? Escuta, amizade: quando se é livre para amar – e só o amor nos faz livres (RODRIGUES, 1973, f.14, l. 02-03).

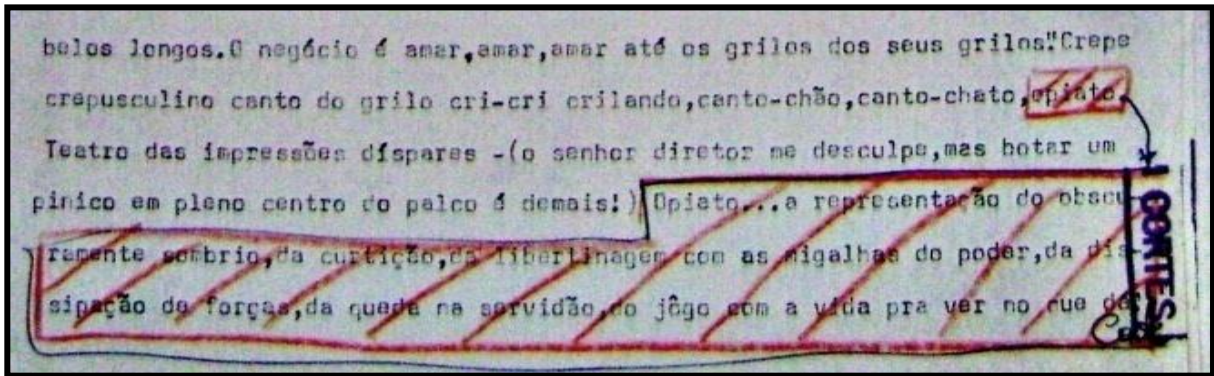


FIGURA 23: Corte (RODRIGUES, 1973, f.15, l. 32; 34-36)

O negócio é amar, amar, amar até os grilos dos seus grilos. “Crepe crepusculino canto do grilo Cri-cri crilando, canto-chão, canto-chato, **opiato** Teatro das impressões díspares – (o senhor diretor me desculpe,mas botar um pinico em pleno centro do palco é demais!) **Opiato... a representação do obscuramente sombrio, da curtição, da libertimagem com as migalhas de poder, da dissipação de forças, da queda na servidão, do jogo com a vida pra ver (na?)** (RODRIGUES, 1973, f.15, l. 32; 34-36).

Numa época em que se punia severamente aquele que apresentasse qualquer discordância política ideológica, expressar-se contra o poder vigente ou falar mal do governo, por certo, não seria tolerado, além de ser considerada uma expressão grosseira. A censura política, de acordo com Costa (2006), “[...] veta insinuações a respeito do país, da ordem social e política e referências a países considerados inimigos, como a Rússia e a antiga União Soviética.” (COSTA, 2006, p. 232).

Ainda há na página 3 outro corte de cunho moral. Desta vez, extinguíram-se não apenas palavras, mas períodos inteiros por fazerem, de forma poética, menções pudendas e alusão ao ato sexual:

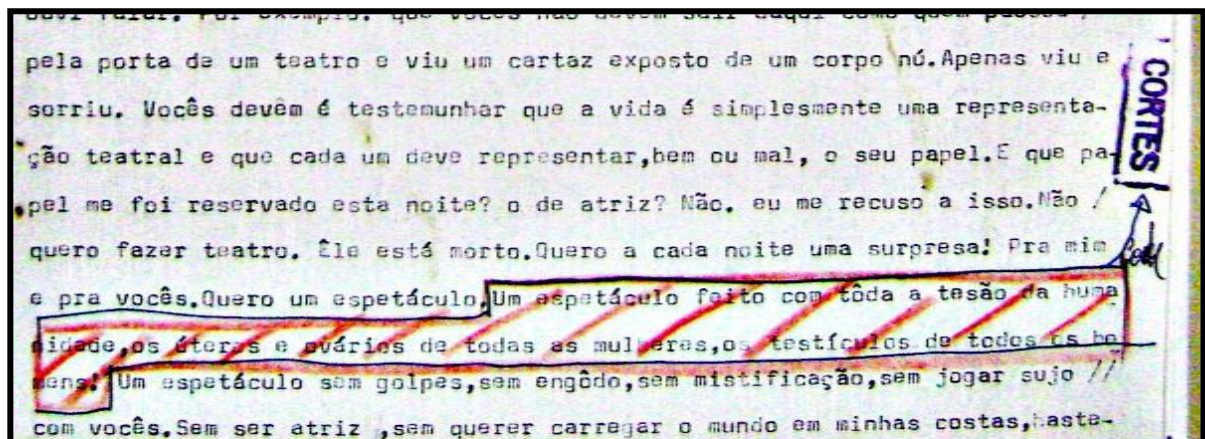


FIGURA 24: Corte (RODRIGUES, 1973, f.06, l. 30- 32)

Apenas viu e sorriu. Vocês devem é testemunhar que a vida é simplesmente uma representação teatral e que cada um deve representar, bem ou mal, o seu papel. E que papel me foi reservado esta noite? o de atriz? Não. Eu me recuso a isso. Não / quero fazer teatro. Ele está morto. Quero a cada noite uma surpresa! Pra mim e pra vocês. Quero um espetáculo. **Um espetáculo feito com toda a tesão da humanidade, os úteros e ovários de todas as mulheres, os testículos de todos os homens!** (RODRIGUES, 1973, f.06, l. 30- 32).

Ao analisar a linguagem proibida, percebe-se que a maioria dos trechos cortados estão ‘situada no campo dos tabus linguísticos’ por se referir a temas relacionados à sexualidade. Segundo Preti (1984, p.103), caracteriza-se com: “[...] o uso de vocábulos ou expressões que representam o ato sexual e as práticas eróticas [...] passa a ser encarado como uma autêntica ‘linguagem proibida’”, de sentidos diversos e diversificados conforme ditos por Orlandi (1993, p.21): “A censura é um sintoma de que ali pode haver um outro sentido. Na censura, está a resistência. Na proibição está o outro sentido”.

Como é evidente, essa passagem de UACA²⁰ sofreu mutilações por fazer alusões a temas sexuais. Na concepção de Foucault (1984), a sexualidade ‘é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico’ que integra uma cadeia institucional relacionada ‘a incitação ao discurso’, ‘o reforço dos controles e das resistências’ que ‘encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder’. Uma vez institucionalizada, a sexualidade é sustentada por discursos e poderes que se pautam no controle do indivíduo (FOUCAULT, 1984). A temática da sexualidade – o tema proibido - representava, por vezes, um artifício político, uma forma de resistir ao silenciamento imposto.

²⁰ Abreviatura de *Uma Alegre Canção feita de Azul*.

Nas palavras de Orlandi, (1993, p. 121) “[...] a censura atinge a constituição da identidade do sujeito. A identidade, por seu lado, sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão”. Ao silenciar partes de um texto, o ato censório indica, portanto, que há, ali, um discurso transgressor que busca romper com prescrições do opressor. Esses discursos identitários estão prontos para propor deslocamentos e fazer rasuras. No entanto, a repressão dos mesmos, em se tratando mais especificamente de UACA, atinge violentamente o sujeito autor e sua escrita de si, uma vez que, esse tipo de escrita, está relacionada à construção do próprio sujeito, conforme será esboçado no capítulo seguinte.

4 YUMARA RODRIGUES E A ESCRITA DE SI

Como menciona Lasserre (2013), jornalista que escreveu a biografia de Yumara Rodrigues para o projeto *Mestres da Cena*²¹, em 1972 a renomada atriz baiana, que então se encontrava no Rio de Janeiro, já havia vivido “algumas intensas experiências profissionais na cidade maravilhosa.” (LASSERRE, 2013, p. 120). Neste período, ela participa do programa de TV *Bandeira 2*, trabalha com Amir Haddad, além de atuar em peças dirigidas por Luiz Mendonça e no espetáculo *Este Banheiro é Pequeno Demais para Nós Dois*. Esta última, dirigida por Milton Carneiro, é uma comédia de Ziraldo, integrante da turma do jornal *O Pasquim*, que atuava de forma resistente contra a ditadura militar no Brasil e suas intempéries. Mesmo diante de constantes atividades, Yumara Rodrigues sentia que faltava algo:

Mesmo trabalhando a contento e já adaptada à rotina de um dos maiores centros culturais do país, Yumara está inquieta. É preciso colocar para fora algo que ela não faz a mínima ideia do que seja. [...] Após pensar muito sobre a própria vida, as perdas, as vitórias, os desafios ainda a serem superados, Yumara enfim tira uma conclusão: só chegará aonde precisa neste momento se ela mesma escrever uma peça para ser montada.” (LASSERRE, 2013, p. 120).

É neste momento, portanto, que a atriz trilhará as veredas da escrita de si. Nas palavras de Foucault (1992) os primórdios dessa escrita, foi detectada nos pré-socráticos. De acordo com Diana Klinger (2007), a escrita de si “é uma das tradições mais antigas do Ocidente, [...] profundamente enraizada quando Agostinho começa a escrever as *Confissões*, que geralmente são citadas como primeiro referente de uma escrita autobiográfica” (KLINGER, 2007, p. 27). Isso ocorre, pois, em suas *Confissões*, Agostinho parece buscar por um conhecimento de si.

Há, no entanto, críticos como Luiz Costa Lima (1986), que defendem a impossibilidade de se falar em autobiografia antes de Rousseau e suas, também, *Confissões* (obra publicada pela primeira vez em 1782). Entretanto, não caberá aqui tal discussão. Antes, procurar-se-á conceber as escritas de si como reações a uma necessidade do sujeito. Para além disso, como mostra Foucault *apud* Klinger (2007), “[...] a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde

²¹“O projeto *Mestres da Cena* é uma iniciativa da Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (SecultBA), através da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), que visa ao reconhecimento de grandes mestres das artes cênicas do estado. Iniciada em 2009, na gestão do então secretário Márcio Meirelles, esta ação vem reverenciar grandes nomes do teatro baiano, divulgar sua importância e trajetórias e possibilitar que suas criações fiquem registradas, num compromisso com a memória da Cultura da Bahia.” (LASSERRE, 2013).

a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo.” (KLINGER, 2007, p.22).

A escrita de si, que “performa a noção de indivíduo”, está relacionada à construção do sujeito pertencente a um dado momento histórico e a uma dada sociedade. Entre os anos de 1960-1980 argumenta Klinger (2007) que, houve um *boom* da escrita de si nos países latino-americanos que foram afligidos por ditaduras militares, pois “nesse contexto, aparecem inúmeros relatos memorialísticos das experiências dos jovens políticos ou dos exilados [...] que, de alguma maneira, podem ser considerados como testemunho de uma geração.”(KLINGER 2007, p 20). Para Silviano Santiago *apud* Klinger (2007) trata-se de uma forma de escrita em que “o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo vivo que está por detrás da escrita.” (SANTIAGO, 2002 *apud* KLINGER, 2007, p. 20). Dessa forma, pode-se afirmar que, *Uma Alegre Canção Feita de Azul* surge a partir da necessidade de um sujeito que, ao confabular com as suas interioridades, sentiu que algo faltava em horrível momento da era de chumbo da ditadura militar no Brasil na década de 1970, de modo que História, vida da autora e ficção acabam por se fundir.

Nesse âmbito, entende-se que tanto o real (seja lá o que isso signifique) quanto o ficcional contribuem com a construção dos escritos tidos como autobiográficos, uma vez que ambos os elementos estão presentes na escrita de si. Suas fronteiras estão borradas e a discussão sobre a predominância e a constituição destes elementos são irrelevantes para o presente trabalho. Por outro lado, é de interesse, aqui, delinear como o texto autobiográfico de Yumara Rodrigues se configura como uma “experiência pessoal relatada” que “traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política,[visto que], o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração” (KLINGER, 2007, p. 20).

Não há, pois, na contemporaneidade, separação clara entre ficcional e biográfico. Obras como a peça em estudo tendem “a abandonar rígidos binarismos entre fato e ficção” (KLINGLER, 2007, p. 11). Pode-se, de antemão, dizer que o texto de Yumara Rodrigues emana, ao mesmo tempo, um desejo reluzente de contar-se e a impossibilidade de fixação de qualquer pacto de verdade factual em relação ao que é dito. O ficcional não é negação da experiência ou do vivido. No entanto, não se trata, também, de uma relativização irresponsável que procura afirmar que tudo é ficção, uma vez que isso colocaria em xeque a existência do próprio conceito de ficção. Consoante com Rancière (2012),

[o]real precisa ser ficcionalizado para ser pensado [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...] Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

De acordo com as palavras da própria Yumara Rodrigues, *Uma Alegre Canção Feita de Azul* é uma obra autobiográfica e, ao discorrer sobre o processo criativo desta peça, a autora diz: “[...] Eu pretendia que fosse autobiográfico, mas não de uma forma direta, perceptível para qualquer um.” (LASSERRE, 2013, p. 120). Esse texto, escrito por mulher, em um período de regime ditatorial, acaba por se configurar como uma composição militante e potente que abala certas categorias e estruturas em seu entorno. O monólogo em questão é uma obra complexa e, como afirma a própria dramaturga, “um espetáculo mutante”, fragmentado, que reúne vários excertos de obras ficcionais em um mosaico de citações. A autora mescla reminiscências, fatos de sua vida com passagens de textos ficcionais que remontam outras personagens, outras vivências e que irão compor o seu processo de escrita de si.

As passagens na peça que, claramente, remontam à vida de Yumara Rodrigues referem-se, quase em sua totalidade, a fatos de sua infância. Ao falar sobre sua infância, em entrevista a Lasserre (2013), Yumara diz:

Não diria ter uma só lembrança da minha infância, mas várias. Algumas muito amargas, muito cruéis, como a perda do meu pai, a perda do meu irmão... Uma certa hostilidade gratuita que eu sofri quando criança. [...] Por outro lado, eu tenho lembranças maravilhosas, de uma infância livre, de correr na rua, de brincar de roda nas noites de lua, porque não tinha eletricidade ainda. De ouvir histórias da carochinha; os banhos de rio, de noite, depois da correria, da picula; do cantar da roda, das brincadeiras infantis, das festinhas... (LASSERRE, 2013, p. 23)

A atriz começa *Uma Alegre Canção Feita de Azul* dizendo o seguinte: “Tenho pensado muito como a gente muda a maneira de falar conforme a natureza da pessoa que nos ouve”. Em seguida, em inglês, se apresenta: “My name is Yumara Rodrigues.” (RODRIGUES, 1973, p. 1). Yumara Rodrigues é o nome artístico de Lygia Quintella Lins. Lasserre (2013), biógrafo da dramaturga, cuja obra se fará importante para embasar este trabalho, explica:

Filha caçula de tradicional família do lugar, a pequena Lygia tem um futuro marcante à espera dela. Com o nome artístico de Yumara Rodrigues, se tornará uma das mais importantes personalidades artísticas da cultura do estado da Bahia – portanto, também do Brasil. (LASSERRE, 2013, p. 21).

O monólogo apresenta a já então prestigiada atriz e dramaturga Yumara Rodrigues que, enquanto personagem aspira ser uma atriz famosa, de cunho internacional. Na capa do datiloscrito da peça, lê-se: “Personagem – Uma mulher – Seu sonho de atriz – Sua realidade.” A peça é dedicada à avó da dramaturga, conforme aparece também na capa: “Dedicatória – Este espetáculo é dedicado à minha avó Herundina, que completa cem anos e continua viva, querendo ver, ouvir, sentir as coisas.” (RODRIGUES, 1973). Após se apresentar à plateia, Yumara afirma, novamente em inglês, que é uma estrela maravilhosa. Em seguida, expõe suas qualidades e compara seus atributos aos de estrelas do cinema hollywoodiano como Marylin Monroe, Marlene Dietrich, Jane Fonda e Greta Garbo. A partir de então, ao longo da peça, Yumara trará reminiscências de sua infância que atestarão a sua vocação artística, mais especificamente para atuar, como o faz na página 2 de *Uma Alegre Canção Feita de Azul*:

E ainda criança entreguei a minha vida a arte de representar. Desde então tenho representado tanto que já não sei onde termina a atriz e começa a mulher ou onde termina a mulher e começa a atriz. (Retomada) – Os circos que apareciam em minha cidade eram um convite aberto para abandonar a casa paterna e construir uma vida repleta de emoções! Andar, andarilha andar... correr mundos... partir para o desconhecido!... (RODRIGUES, 1973, p.2)

De fato, desde a mais tenra idade, Lygia se mostra “[...] uma criança alegre. Que gosta de brincar, cantar e imitar as cantoras do rádio. Que desde cedo monta teatrinhos e brinca de circo [...]” (LASSERRE, 2013, p. 22) O teatro e o circo estiveram sempre presentes na sua infância, nas brincadeiras com os primos e vizinhos. É “[...] nessa época que a turma constrói teatrinhos com caixotes de sabão. As casas possuem locais usados como depósitos de objetos e materiais diversos. Nesses espaços e nos quintais, a criançada, Lygia à frente, brinca de teatro e de circo.” (LASSERRE, 2013, p. 29) Em entrevista a Lasserre, ao discorrer sobre a prima, a agora Yumara Rodrigues, Aurora diz: “Ela sempre gostou dessa vida artística. Na infância no Conde a gente brincava no quintal e ela falava: ‘Vamos fazer circo!’, e fazia o circo. Ela dançava e me botava para dançar, eu toda sem jeito... Ela também cantava, desde bem pequena. [...]” (LASSERRE, 2013, p. 30). Carmelita, irmã da atriz, conta um episódio curioso da infância de Yumara envolvendo seu deslumbramento pelo circo e pela vida artística:

Em uma certa ocasião passou um circo que tinha uma artista que era içada pelo pescoço por uma corda. Fomos assistir e Yumara ficou deslumbrada, queria ir todo dia. [...] Um dia ela inventou de brincar de circo, arranhou uma corda [...] se amarrou em uma extremidade da corda e mandou que eu e outras crianças puxássemos a outra ponta. Foi uma moça que minha avó criava, a Eulina, que viu Yumara já com a corda no pescoço dela e a gente puxando do outro lado sem ver. [...] Nós largamos na hora e Yumara, que já estava levantada, caiu com o traseiro no chão. Foi um susto, mas depois nós demos muitas risadas juntas. (LASSERRE, 2013, p. 40).

Yumara se mostrava uma criança intensa, conectada com a arte e deslumbrada pela vida, como a mesma menciona na peça, ainda sobre sua infância: “Parei maravilhada nas coisas...Nos seres, na vida toda! Um voo, um revoo, um bater de asas incessante. Caí na realidade deslumbrada!... Ávida de conhecer as coisas.” (RODRIGUES, 1973, p.2)

O processo de leitura de textos referentes ao autobiográfico e/ou aos sujeitos que narram a própria vida – ou que, de acordo com Lejeune, afirmam fazê-lo – veio a possibilitar reflexões teóricas que facultam o cotejo entre estudiosos que pensam o autobiográfico e suas implicações. Lejeune (2008) apud Klinger (2012) diz: “Uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (KLINGER, 2012, p. 37). Lejeune (2008), em *O pacto biográfico*, define autobiografia do seguinte modo: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade." O autor ainda argumenta que quatro categorias compõem a autobiografia:

1. *Forma da linguagem*:
 - a) narrativa;
 - b) em prosa.
2. *Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.
3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. *Posição do narrador*:
 - a) identidade do narrador e do personagem principal;
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

(LEJEUNE, 2008, p. 14)

Portanto, para ele, a autobiografia deve ser uma narrativa em prosa que, localizada no presente, apresentará uma retrospectiva dos fatos. Tais fatos dizem respeito à vida do autor e

deve haver uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Contudo, a definição apresentada por Lejeune (2008) acaba por se mostrar insuficiente dada à presença de elementos ficcionais no construto autobiográfico. A complexidade da autobiografia transcende a ideia de um relato real que alguém faz da sua existência.

O teórico afirma também que a autobiografia “não comporta graus: é tudo ou nada” estabelecendo-se então a ideia de *pacto*. (LEJEUNE, 2008, p. 24). Entretanto, de acordo com Klinger (2012), a própria noção de pacto se mostra problemática, pois a autobiografia é ambígua e “não pura”. Não há como se estabelecer um pacto com o real ou a verdade em relação ao que se é dito. Assim, “uma vez que o estatuto da autobiografia é ambíguo, nenhum pacto definitivo pode ser estabelecido.” (KLINGER, 2008, p.45). Klinger abarca a posição de Arfuch (2010), pois a autora sustenta que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística.” (ARFUCH, 2010, p 55). Leonor Arfuch também traz o caro conceito de espaço biográfico, de modo a se pensar as diferentes formas da escrita de si. O “espaço biográfico” se configura como um local de “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas” (ARFUCH, 2010, p. 58).

Diante dessas discussões, entende-se, pois, que a escrita autobiográfica não representa um contrato de verdade ou a reprodução fiel de situações vividas pelo autor. Interessa, de fato, “não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história alguém conta de si mesmo ou de outro eu”. (ARFUCH, 2010, p. 73).

Ao empreender-se nas veredas da escrita autobiográfica, o autor escolhe situações e fatos que deseja apresentar, de modo que a sua vida aparecerá, através da narrativa, de maneira filtrada, elaborada e cercada pelo imaginário de um eu (ou de eus) que escolheu trilhar seus vários caminhos e confabular com suas próprias subjetividades. O indivíduo pode ocultar certos acontecimentos de sua história enquanto, numa (re)construção de uma realidade que não pode mais ser verificável, enfatiza outros que considera relevantes. A este também cabe organizar e fixar a (des)ordem de suas lembranças e fatos narrados. E é a essa liberdade que muitas vezes o autor escolhe ser fiel, ao se dar a chance de revisar ou rever a própria vida. A cada ida e vinda, o sujeito percebe que pode haver vários modos de relatar sua história, diferentes formas de se contar as várias versões de sua autobiografia.

No entanto, este processo nem sempre acontece de forma consciente. É comum que ocorram lapsos e perdas de memória, uma vez que o tempo, não raro, tende a trazer consigo

hiatos de esquecimento que serão de alguma forma preenchidos. Assim, tem-se narrativas fragmentadas que foram construídas em um tempo diferente dos fatos vividos. Essas narrativas remetem às vivências, mas não podem significar os fatos em si. Tampouco pode-se sustentar que haja correspondência entre estas narrativas e aquilo que é chamado de real. O exercício da memória, dessa forma, na escrita autobiográfica é “recriação, no presente, do passado, ou uma reinvenção do passado pelo presente” (BOSI, 1994, p.17).

Nesse movimento de interpretação do passado, verifica-se a impossibilidade de fixação da memória enquanto fonte referencial confiável. O sujeito, sempre em transformação, vai gradualmente alterando seu modo de ler o passado e (re)interpretar uma vida que não pode ser unificada. Isso é muito bem ilustrado na epígrafe de *Viver para contar*, obra autobiográfica de Gabriel García Márquez (2003), na qual afirma o autor: “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 4)

Dessa forma, o sujeito se torna personagem de si, exercitando novas existências, entoando a voz “àquilo que não fala”, trazendo “o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara.” (MOLLOY, 2003, p.13). Yumara Rodrigues, enquanto personagem de si, evidencia em seu texto que sua proposta não é estabelecer compromisso com fatos e com verdades. A dramaturga até mesmo admite um suposto caráter ficcional de sua obra, ao empregar a palavra “farsa” na passagem que se segue:

E nesta farsa só quem fala sou eu? Falar o que? Da minha infância? [...] Minha infância deixei aí, perdida, perdida na vida de tuas vidas, meu doce e pequenino Conde! Minha infância de mãos dadas com estórias de Trancoso: fadas, bruxas, príncipes e princesas, trazidos na voz rouquenha de Maria de “Vito”. Minha infância dorme acalentada pelo cafuné da minha mãe! Dorme com minha boneca de pano, no Bicho papão, na Caipora, no Saci-Pererê [...] (RODRIGUES, 1973, p.6 – grifo nosso).

Já no final da peça, de maneira aparentemente saudosista, se reportando ao título da peça, Yumara menciona novamente lembranças da infância, “de fumaça”, “de sonhos”:

Minha piteira? Onde está minha piteira?...uma cor... uma alegre cor azul... e uma canção sobre nuvens cor de rosa... não são cor de rosa. Brancas... na paz do céu... no céu da paz inatingível! De fumaça... de sonhos... o último sonho revela mistério... minhas doces lembranças...e as amargas...nos poros da Bahia... Quero minha infância... a ciranda, o circo, a poeira das ruas, a rede na varanda, a casa grande, meus medos vis... quero ver de novo a luz do sol! (RODRIGUES, 1973, p.16).

Em seguida, de modo a atestar o que ela afirma no começo do texto, que seu nascimento se refaz e se constrói com o espetáculo, ela conclui: “Não, não quero minha infância passada. Quero esta. Quero esta infância louca pelos poros da Bahia. Foi AGORA que eu cheguei!” (RODRIGUES, 1973, p.16)

Assim, o conceito de “autoficção²²” se mostra profícuo para engendrar esta seara. De acordo com Diana Klinger (2012), autoficção é:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57).

Acredita-se, portanto, que o termo autoficção é favorável para se referir a *Uma Alegre Canção Feita de Azul*. Yumara Rodrigues se mostra “uma personagem construída discursivamente”, que traz reminiscências de sua infância, de modo a apresentar um autobiográfico com traços claramente ficcionais. Contudo, não se pretende, neste trabalho, tecer considerações mais profundas sobre o conceito de autoficção e seus (des)encontros com o autobiográfico. A discussão é densa e há uma vasta discordância entre os teóricos. O que interessa aqui, porém, é pensar como o autor, já posto em xeque por Barthes, é suplantado por um lugar de encenação que evidencia uma identidade múltipla.

Ainda discorrendo sobre a autoficção, Diana Klinger (2012) indica que o sujeito que aparece “nessa prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais.” A autora ainda aponta que “na autoficção, pouco interessa a relação do relato como uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria a saciar.” (KLINGER, 2012, p. 45). O *eu* se apresenta, através de identidades múltiplas, numa narrativa fragmentada, pois, como sugere Barthes (2003) “[...] a incoerência é preferível à ordem que deforma.” (BARTHES, 2003, p.108). Assim, a escrita autoficcional se mostra fragmentada e não se prende à ideia de unidade e de verdade.

Assim, esses elementos que compõem o autoficcional estão presentes em *Uma alegre canção feita de azul*. O monólogo faz referência a certos momentos da vida de Yumara

²² O termo foi cunhado por Doubrovsky que, através de seu romance *Fils*, contraprôs as idéias de Lejeune sobre o impasse entre um romance com o nome próprio do autor. Doubrovsky afirma: “a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo” (DOUBROVSKY, 1988, p. 77 apud KLINGER, 2012, p. 47).

Rodrigues, da infância mais especificamente, de modo a mesclá-los com trechos de outras obras. Neste amálgama que traz excertos de textos ficcionais de autores diversos e que, de algum modo, fazem referência às vivências da dramaturga, constrói-se um *eu* - real e/ou fictício - através de “uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço” (SELIGMANN, 2003, p.70).

Empreende-se, então, uma tentativa de abarcar a complexidade de uma existência humana em suas múltiplas idiossincrasias. Uma nova existência que se constrói numa narrativa fragmentada que é dela e do outro. Eis, pois, o exercício de (re)descobrir-se e (re)conhecer-se através desse outro. Assim, rasurando as fronteiras entre realidade e ficção, a vida da autora é revelada em diferentes níveis.

Enfim, a dramaturga propõe, em sua escrita, uma *collage* de diferentes textos de autores diversos, compostos na maioria por poemas. Estes serão apresentados na próxima subseção, em uma tentativa de discorrer, mesmo que de forma breve, sobre a presença do lírico no texto *Uma Alegre Canção Feita de Azul*.

4.1 UMA “COLLAGE DE ESCOMBROS”: APROXIMAÇÕES ENTRE O LÍRICO E O DRAMÁTICO

Há em *Uma Alegre Canção Feita de Azul* uma exacerbação da integração de gêneros textuais, dado o contexto no qual a peça está inserida. Entretanto, bem antes disso – discussão polêmica que remonta os gregos e a obra aristotélica –, já se investigava a inacessibilidade de gêneros puros. Vários teóricos argumentam que os gêneros habitam uns aos outros e tal hibridismo permeia este monólogo. Isso acontece com os poemas e/ou excertos destes que aparecem no decorrer de *Uma Alegre canção feita de azul*.

Na primeira página de sua peça, a autora começa a narrar situações que parecem se referir a sua infância e nascimento. O excerto a seguir se encontra entre aspas e pode se tratar de um texto de outro autor. Lê-se, pois:

Vim com a nascente do sol. Brilhos intensos, cores difusas, mar azul... muito azul... ondulada nas asas da gaiivota, subi aos céus! De leve, muito leve sorrindo... como mamãe dizia! Parei maravilhada nas coisas...nos seres, na vida toda! Um voo, um revoo, um bater de asas incessante. Caí na realidade! Deslumbrada! Ávida de conhecer as coisas. De sacá-las. Descobri que o sistema métrico existia nas lições da escola, nos bens materiais, no comportamento das pessoas. [...] Com o primeiro amor, a figura chata da primeira rival. A teimosia. O bicho papão. [...] (RODRIGUES, 1973, p. 2)

E continua dizendo na página 3:

Eu, Yumara Rodrigues, nascida numa hora qualquer de um dia qualquer do ano de graça de 1973 (Estado) Brasil, vim! Vim soleníssima e cheia de oculta vontade de soluçar! Não repare se entrei sem me fazer anunciar!... Ví a porta aberta e, como sabe, a juventude, tem pressa. Meu sonho é da espécie explosiva! (RODRIGUES, 1973, p. 3)

Nas passagens supracitadas, a dramaturga menciona a mãe, algumas descobertas, o primeiro amor e, ao se referir ao seu nascimento, informa o ano: 1973, ano de escrita e estreia *Uma Alegre Canção Feita de Azul*. Assim, Yumara Rodrigues aponta para o nascimento de sua personagem. Essa última, juntamente com a autora e a atriz recriam-se juntas, tornando-se uma só. Há, desse modo, várias vozes e *eus* que ecoam numa jornada que não mais é pautada na dicotomia entre real e ficcional – aspectos que já foram brevemente discutidos na seção anterior.

Contudo, a maior parte das citações que aparecem na peça (indicadas pela autora entre aspas, mencionando o nome do autor ou apenas dissolvidas em seu texto) são poemas. Por exemplo, ao se dirigir à plateia no intuito de solicitar o reconhecimento da mesma, Yumara o faz com um poema das Odes de Ricardo Reis, heterônimo de Pessoa. Ela diz: “Vem plateia, vêm! Vem e beija-me! Vem! Cercai-me de Rosas!” e menciona, então, parte do poema de Pessoa: “Coroi-me de Rosas, coroi-me de rosas! Coroi-me de Rosas e basta!” O excerto do poema surge em prosa, costurado ao texto da autora e não em versos, na sua forma “original”.

Carlos Drummond de Andrade é outro poeta cuja presença se faz constante na peça de Yumara Rodrigues. Alguns de seus poemas aparecem no decorrer do texto da dramaturga, de modo a dizer o indizível, purificando as palavras da rotina e revelando-as de uma forma que talvez, sem tais poemas, não seria possível. Em uma passagem, imbuída de crítica social e que não passou ilesa pelo crivo da censura, lê-se parte do poema *Explicação* entre aspas:

Acho que tudo é a mesma merda! E como Drummond acho que “de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa. A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro. O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos. Aquí ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só! Lê o seu jornal, mete a língua no governo, queixa-se da vida e no fim dá tudo certo.” (RODRIGUES, 1973, p.3)

Em outro momento da peça, para evidenciar o seu papel enquanto atriz e artista, Yumara também recorre a um excerto do poema *Procura da Poesia* de Drummond:

“Não dramatizes, não invoques, não indagues. Não percas tempo em mentir. Não te aborreças. [...] Descobri que o artista não tem significação alguma e,

por essa razão, hoje sou apenas uma mulher. Uma mulher que se desnuda diante de vocês. (RODRIGUES, 1973, p.3, grifo nosso)

Há também outros momentos em que o uso de poemas no texto se mostra demasiado significativo. Mencionando fatos de sua infância, a personagem, solenemente, narra a morte de Neco de Andrade. Assim, o poema de Carlos Drummond, *Morte de Neco de Andrade*, que integra *Uma província: esta*, presente em sua Antologia Poética, aparece na íntegra. Embora se tratando de prosa poética, a forma “original” do poema não é mantida, como podemos visualizar em trecho do datiloscrito da peça:

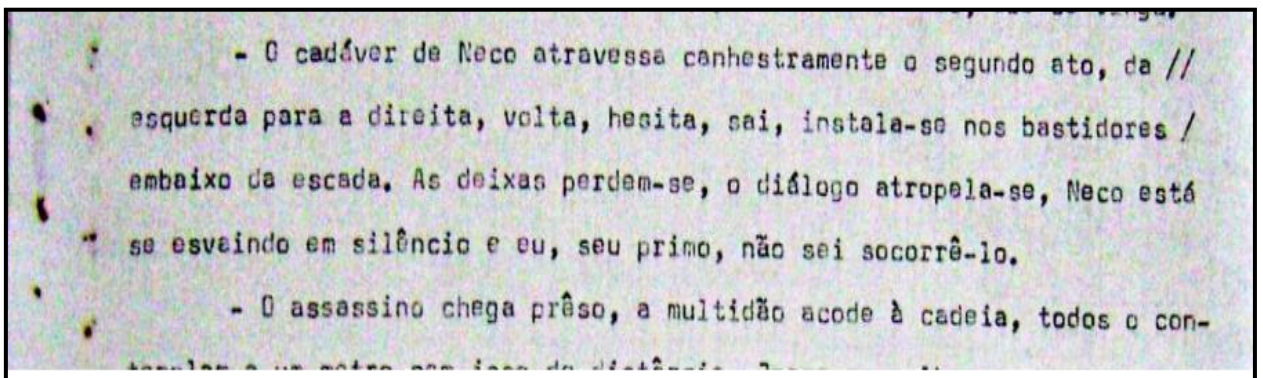


FIGURA 25: Excerto do datiloscrito de UACA (RODRIGUES, 1973, f.07)

No poema de Drummond, lê-se o poema da seguinte forma:

[...] O cadáver de Neco atravessa canhestramente o segundo ato, da esquerda para a direita, volta, hesita, sai, instala-se nos bastidores embaixo da escada. As deixas perderam-se, o diálogo atropela-se. Neco está se esvaindo em silêncio e eu, seu primo, não sei socorrê-lo.

O ASSASSINO

chega preso, a multidão acode à cadeia, todos o contemplam a um metro, nem isso, de distância. Joana roça-lhe a manga do paletó, sujo de terra.. [...]

Este poema acontecendo no monólogo é um fato importante, posto que o poema em si traz o teatro na poesia. A história se desenvolve no palco que é a imaginação, um nível profundo de interioridade do eu lírico. Ao saber do assassinato de seu primo Neco, este oscila entre representar no teatrinho amador ou não. Decide representar, porém, em meio ao remorso, sua imaginação é assombrada pela imagem de Neco que atravessa o palco n’um movimento *gauche*: “[...] O cadáver de Neco atravessa canhestramente o segundo ato, da esquerda para a direita, volta, hesita, sai, instala-se nos bastidores embaixo da escada. As deixas perderam-se, o diálogo atropela-se [...]” Na última parte do poema, o eu lírico concluiu tragicamente:

E TUDO

se desvenda: sou responsável pela morte de Neco e pelo crime de Augusto, pelo cavalo que foge e pelo coro de viúvas pranteando. Não posso representar mais; por todo o sempre e antes do nunca sou responsável, responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis.

Assim, como os anjos e como as pedras, ele (ou ela, Yumara) é responsável também pelo crime de Augusto, pela morte de Neco. Consequentemente, não mais poderá representar, pois, no palco da vida, em meio a uma transcendência vazia, o poeta é um ser do mundo que confabula com o caos universal.

De acordo com Staiger (1997) memória lírica é recordação. Ele confere um sentido adjetivo ao gênero, enquanto conjunto de características que podem ser compartilhadas entre os gêneros. Staiger (1997) associa o presente à lírica: um presente subjetivo, avolumado em nossas temporalidades – instante que ficou parado no tempo, mas volta quando a memória é evocada. E esta memória parece mais viva que o presente. Assim, a memória lírica é aquela que leva ao instante consagrado.

A memória, antes de ser poema, é imagem. Há uma menina que emerge sempre que a personagem lembra. A consciência humana do adulto cria um distanciamento épico da pessoa que fala, que presenciou o passado. A lírica traz essa aproximação. Neste âmbito, a memória épica às vezes invade a memória lírica ou vice-versa. No último caso, tendo as suas interioridades como companheiras, sendo duas solidões, há uma aproximação que faz o artista falar como criança ou a criança falar como artista. Assim, eles ampliam as suas interioridades tornando-os um só.

Outro poeta que também aparece na peça é Wally Salomão. Ao divagar sobre as dores do existir, ela dirige-se também ao poema *MMMMMMMMMM* para tecer as tramas de seu texto. O poema em questão integra a obra *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), que começou a ser escrita enquanto o poeta esteve preso no Carandiru por posse de drogas.

Hoje a dor é um argumento contra a vida. Eliminação da vontade supressão das paixões castração o tédio como epidemia nos tempos da dança macabra. A última vontade – morrer! Atmosfera de manicômio e hospital! A vontade do NADA! (RODRIGUES, 1973, p.8)

Verifica-se, mais uma vez, que, neste caso, a autora também não deixa que a forma do poema seja evidenciada em sua materialidade e opta por redigir essas partes em prosa. O mesmo acontece com *Self-portrait*, poema que também integra *Me segura qu'eu vou dar um troço*. O

poema aparece fragmentado, visto que a autora se utiliza de passagens do poema, reposicionando-as, de modo a tecer um novo poema que não mais corresponde aquele escrito por Wally Salomão. Em *O trabalho da citação*, Compagnon (1996) afirma que “a citação é um corpo estranho no texto”, pois ela não pertence a quem escreve tal texto, mas este se apropria dela. (COMPAGNON, 1996, p. 27). Então, a citação ou o membro amputado passa por um processo de enxerto. O autor explica:

A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto; [...] a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais (COMPAGNON, 1996, p. 27).

As aspas aparecem, portanto, como uma cicatriz que marca o corpo enxertado. Yumara Rodrigues, sujeito da citação, faz este enxerto em seu texto, mas não deixa, muitas vezes, as cicatrizes. Esse gesto antropofágico aparecerá ao longo de UACA. Assim, o poema *Self-portrait* aparece na peça de forma fragmentada:

Vantagem é ser reticente neste século generoso. Vã chantagem é ser irônico com a generosidade deste século. Com a generosidade diabólica deste século de luzes. Atlânticas! Vergonha do estilo próprio, fraqueza de suportar este espetáculo sem condimentos. Vergonha! Cruel infância da humanidade. O doentio moralismo que ensino o homem a se envergonhar de seus instintos. – Luz atlântica: falso nome da coisa nova. E gastar o falso nome é restar com a coisa medianeira. Tudo isto cheira a século dezesseis. Tudo isto cheira a século dezessete. Tudo isto cheira a século dezoito. Tudo isto cheira a século dezanove! (RODRIGUES, 1973, p. 10)

Há ainda outro poema da mesma obra de Wally Salomão que aparece no monólogo. Trata-se de (*Papo Ter Rível da morte*), que por sua vez é uma referência ao aforismo XIII de *Genealogia da Moral* de Nietzsche. No texto de Yumara, o poema também surge retocado em prosa e costurado a outros textos:

E que os cordeiros tenham horror as aves de rapina, compreende-se; mas não é uma razão para querer mal as aves de rapina que arrebataram os cordeirinhos! E se os cordeiros dizem: “estas aves de rapina são más. O que for parecido com cordeiro é bom! “-Nada teríamos que responder a esta maneira de erigir um ideal. Apenas as aves de rapina responderão com ar de troça: “-Nós não queremos mal a esses bons cordeiros, senão pelo contrário, os apreciamos muito. Tão saborosa como a carne deles ao há nada! (RODRIGUES, 1973, p. 10)

Pavis (2003) argumenta que “[...] para Poesia no teatro, o que importa não é saber se representa um poema, mas se o texto representado contém em si uma grande poeticidade e que consequência essa carga poética terá na representação teatral.” (PAVIS, 2003, p. 228). Portanto, a ação dramática se fragmenta através do lirismo, e sem perder o seu caráter, o poema lírico intervém no drama de modo a integrá-lo.

Além dos poemas, trechos de letras das canções *A fonte secou* de Paulinho da Viola, *O sol nascerá* de Cartola, *Mora na filosofia* de Caetano Veloso e *Quem mandou você errar* de Cláudia Barroso aparecem ao longo do texto de Yumara Rodrigues.

Referências a textos bíblicos também marcam presença, além de referências a ensaios de Poe e trechos do solilóquio de *Macbeth* de William Shakespeare. Esses últimos atuam como significativas chaves de possíveis leituras da peça e serão tratados numa seção posterior dessa dissertação.

Porém, para que se possa melhor compreender os caminhos engendrados pela dramaturga em *Uma Alegre Canção Feita de Azul*, faz-se também necessário localizar o monólogo nas teorias do drama em seu contexto.

4.2 O TEXTO TEATRAL E AS TEORIAS DO DRAMA

Ao desafiar as barreiras entre atriz/autora e personagem ficcional, Yumara Rodrigues, nessa performance solo, busca uma autoafirmação que problematiza a identidade de um sujeito feminino fragmentado, de modo a contrariar caracterizações sedimentadas. O leitor que se debruça sobre este monólogo é capaz de perceber como as referências saltam do texto através de uma densa orquestração arregimentada, muitas vezes, por um complexo jogo de ruptura e descontinuidade. A dramaturga bebe, destarte, da fonte de diversos autores trazendo inúmeras referências bem como passagens de sua vida para que as tramas desse texto possam ser bordadas com densas meadas.

Esse caráter nitidamente fragmentário de acordo com José da Costa (2009), caracteriza uma vertente específica da produção teatral no Brasil, “aquela cuja dramaturgia se constrói como teatralização de textos de outras modalidades discursivas (romances, cartas, poesias, narrativas historiográficas, relatos jornalísticos etc.)”. Assim, por conta dessa fragmentação, os textos e os espetáculos tendem a se apresentar com múltiplas fraturas e conteúdos temáticos diversos ou incertos, “significações instáveis ou ambíguas, bem como personagens episódicos

e pouco definidos em termos individuais, figurando em enredos esboçados, frequentemente, de modo muito tênue.” (COSTA, 2009, p.27).

Para José da Costa (2009), dar-se-á isso a partir dos anos 1960, com o experimentalismo que porá em xeque diversas questões que permeavam, até então, o fazer teatral. Antes disso, do início do século XX até a década de 1960, apesar da influência de nomes como Antonin Artaud (que problematizou o esquema de primazia do texto literário), por exemplo, o teatro brasileiro não será efetivamente engendrado por tais questões. Uma dessas questões concerne às etapas do processo dramaturgico que se pautavam numa linearidade hierárquica sequencial, na qual o autor expõe as diretrizes iniciais, para que em seguida o encenador traga sua concepção geral. Só então, numa terceira etapa, os atores viriam à tona. Isso passou a ser contestado por conta das criações coletivas que, inevitavelmente, questionavam essas autoridades dentro das relações hierárquicas.

Além disso, obras como este monólogo, no qual a própria dramaturga é quem dirige, produz e atua, mostram-se prontas também para contestar e lançar por terra essas caracterizações. Tais questionamentos são discutidos diretamente com o público através duma representação escancarada que, rasurando essas autoridades tradicionalmente demarcadas, explicita um papel que também se estende à plateia:

É como uma mulher que agora lhes digo: nós estamos enganando vocês! Não somos artistas coisa nenhuma! Os papéis estão trocados! São vocês os artistas. Quem mexe os cordéis? Quem diz como deve ser? Quem abre a cortina? Quem a fecha? Quem determina o fracasso? Quem aplaude o sucesso? Quem faz o mito? E quem o destrói? Vocês! Vocês que se comportam como espectadores e não veem que estão em cena! Vamos, gente! [...] Palco e plateia, vamos comungar juntos o teatro! Tal é a lei. E sem embargo não somos nem o ator nem o espectador. (RODRIGUES, 1973, p. 4).

Outra característica que passa a se fazer presente no construto do teatro nacional é uma dramaturgia de caráter fragmentário onde os textos desestabilizam o próprio conceito de referência por apresentarem em sua tessitura numerosas citações. Essa é uma das características do nomeado “teatro narrativo-performático” (COSTA, 2009) uma vez que “os textos dos dramaturgos são muitas vezes teatralizações de obras narrativas de outros autores, teatralizações” para as quais há uma exploração intensa da capacidade performática individual dos intérpretes. Assim, nessas peças, o processo de construção, que se dá através de fragmentos textuais de diferentes tipos, não é disfarçado, mas se explicita a cada momento ao longo do espetáculo. Desse modo, o espectador tende a perceber, mesmo que não seja capaz de apreender

as referências, que está diante “de uma escrita que remete todo o tempo a outras escritas.” (COSTA, 2009, p. 51).

Em entrevista a Lasserre (2013), ao discorrer sobre *Uma alegre canção feita de Azul* Yumara Rodrigues diz:

Eu queria muito fazer um espetáculo, mas não encontrava o texto para expressar o que precisava dizer naquele momento. Então comecei a pesquisar coisas de Carlos Drummond de Andrade, Waly Salomão, de autores desconhecidos, e vim costurando tudo isso com textos meus. Eu pretendia que fosse autobiográfico, mas não de uma forma direta, perceptível para qualquer um. Eu sei é que fui juntando essas coisas e cheguei a um monólogo. (LASSERE, 2013, p. 120).

De modo a se reconhecer como outras vozes atuaram no construto dessa peça, faz-se *mister* mencionar a importância do teatro que havia sido produzido no Brasil em décadas anteriores. A Peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada em 1943, representou, num tom inaugural, uma ruptura que anunciava o teatro moderno brasileiro. De fato, sem pudor de explicitar sua complexidade, diria o dramaturgo: “Por que a obra de arte há de ser uma transparência burríssima? Até um soneto parnasiano tem o mínimo de mistério.”

Grupos como o Teatro Arena (de Augusto Boal) e o Teatro Oficina foram, também, ferramentas-chave para se repensar o fazer estético e ideológico do jogo teatral nacional. Com a influência de Brecht, mudanças substanciais ocorreram na concepção do teatro moderno brasileiro. O distanciamento trouxe a possibilidade de uma representação descoberta, desnuda, não ilusória e anti-naturalista que já passava a ser concebida de forma fragmentária. Como afirma Roubine (1998), o teatro Brechtiano “ultrapassa o teatro ancorado na palavra, explorando a expressividade dos gestos, a composição visual das cenas e as possibilidades significantes, através da dialética semiológica introduzida por Brecht” (ROUBINE, 1998, p. 67).

Há, de acordo com Rosenfeld (1976), a presença da “agressão”. E esta é uma das características do teatro brasileiro na década de 1970. Essa agressão “pode manter-se dentro dos limites do palco, atacando o público de um modo indireto, pelo palavrão, a obscenidade [...]” (ROSENFELD, 1976, p.45). Esse fator se presentifica, contundentemente, em *Uma Alegre Canção Feita de Azul* de forma velada ou não. Ao comentar sobre a estreia do espetáculo no Clube Asa, em Botafogo, Lasserre (2013) explica que Yumara propõe um deslocamento ao abandonar os eixos de espaços comumente utilizados pela classe média para esse tipo de espetáculo. Apesar do estranhamento, a novidade atraiu muitos intelectuais para a plateia. O

público, então, é “provocado do primeiro ao último minuto da encenação e muitos embarcam junto” e acabam interagindo com a personagem que, por exemplo, passa o chapéu. O celebrado crítico Yan Michalski também vai ao Clube Asa e escreve uma crítica comparando Yumara Rodrigues a um menestrel medieval. Yumara afirma: “Era uma concepção muito variada, eu fazia vários personagens. Criei um espetáculo mutante, no qual sempre cabia muito improviso.” (LASSERRE, 2013, p. 121).

A agressão reside, ainda, no uso de uma linguagem considerada inadequada, pois de acordo com Rosenfeld (1976), “no uso do palavrão” reside “o desejo de abalar convenções tidas como ultrapassadas, de revoltar-se contra as repressões institucionalizadas e contra a censura interna e externa.” (ROSENFELD, 1976, p.45). O monólogo em questão possuiu 13 cortes, sendo estes em sua maioria de cunho moral. Palavras consideradas inadequadas foram vetadas, conforme é possível verificar nas imagens abaixo:

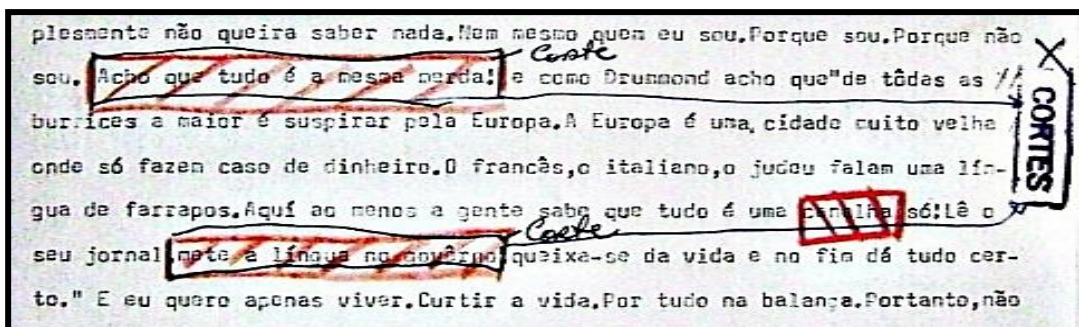


Figura 26: Cortes (RODRIGUES, 1973, p. 3)

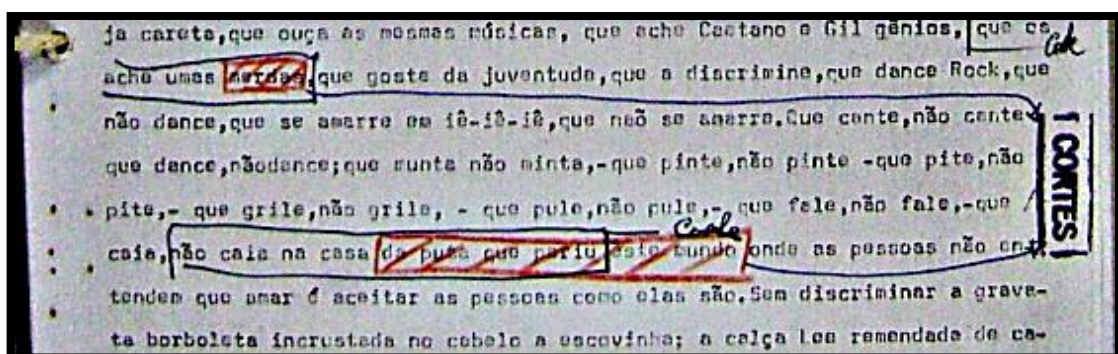


Figura 27: Cortes (RODRIGUES, 1973, p. 12)

Pode-se constatar, na leitura e interpretação do texto, que expressões como *merda*, *puta que pariu*, *canalha* e *bunda* não escaparam do olhar censório. Porém, esses cortes devem ser lidos criticamente, pois se nota, nestes, um silenciamento que implica presença ou uma

ausência-presença potente, imbuída de significação. Para Orlandi (2010, p.14) certos sentidos são proibidos na tentativa de impedir que o sujeito ocupe “certos lugares, certas posições”. Assim, o uso do vocabulário grotesco configura-se como uma agressão enquanto representação duma vontade escancarada de liberdade. É um ato político. Porém, Yumara Rodrigues recusa-se em classificar seu teatro, e, ironicamente, diz ao espectador:

Eu não quero defender nada! Já fui defensora do teatro acadêmico, do realista, do simbolista, do moderno, do político, do vanguarda, do autor, do diretor, do ator, do lixo, do sexo, do nexo, sem nexos, complexo. Hoje defendo a vida. Descobri que teatro não existe! É ilusão de uns loucos! E que o artista não tem função ou significação alguma.(RODRIGUES, 1973, p. 4).

Contudo, o texto, de forma recorrente, é permeado pela presença de uma resistência artística que, de alguma forma, pode-se apontar como de forma engajada. Encara-se tal postura, quando do fato do mesmo não ter ileso do crivo da censura, mesmo quando da construção de imagens de natureza política. Sobre esse ponto de vista, Augusto Boal (1991) em sua famosa obra *O Teatro do oprimido e Outras Poéticas Políticas* defende que “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Para o mesmo, aqueles que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro [...]” (BOAL, 1991, p. 17). É sob esse ponto de vista, por um teatro político que Yumara, valendo-se da ironia, critica uma determinada elite e o teatro intelectualizado ao dizer que pretende fazer naquele momento:

Um espetáculo sem golpes, sem engodo, sem mistificação, sem jogar sujo com vocês, sem ser atriz, sem querer carregar o mundo em minhas costas, hastear a bandeira dos que tem um dever a cumprir com o público, porque faço parte de uma classe intelectualizada – (aqui pra nós, muito “por fora) e como membro dessa elite tenho de discriminar os que fazem televisão, teatro comercial, porque isso é fazer concessão, (mas se pagarem bem eu faço a concessão) porque teatro só é de símbolos e mensagem! (RODRIGUES, 1973, p.3).

Assim, sem claramente o dizer, Yumara Rodrigues revela um teatro crítico, atuante e engajado. Em UACA, a dramaturga faz emergir também uma potente resistência através de referências shakespearianas e configurações filosóficas. A próxima subseção se encarregará de uma breve leitura deste aspecto tão importante para o monólogo.

4.2.1 Entre MacBeth, Nietzsche e o Nihilismo

A edição e o estudo do texto possibilitou reconhecer que essa peça teatral foi gestada num processo de costura, utilizando-se de inúmeros retalhos referenciais. Um desses recortes, que captura especialmente a atenção, diz respeito à famosa fala do personagem Macbeth em seu último monólogo. Assim, já derrotado (dado o regicídio e as coisas iníquas que comete), o personagem shakespeariano, enquanto sujeito decadente que transborda desordem interior, prostra-se diante da frágil chama da existência ao reconhecer que:

“ Life’s but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(SHAKESPEARE, 2007, 882).²³

Em *Uma Alegre Canção Feita de Azul*, essa passagem nos é apresentada numa espécie de gradação que, sendo matizada em meio aos devaneios da personagem, se desenvolve ao longo do texto de modo a receber proporções diferenciadas. Ela surge pela primeira vez ainda no começo da peça, logo após a segunda mutação:

Amanhã, e amanhã, e amanhã chegando no passo impresentido de um dia após um dia até a última sílaba do tempo registrado! A vida é apenas uma sombra que caminha. Um pobre ator que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco e, depois, nunca mais se ouve.. (WS)(RODRIGUES, 1973, p. 4).

Pouco antes disso, dirigindo-se aos espectadores, a personagem estende-lhes o seu papel e com eles se funde ao dizer, numa passagem que já fora aqui citada, que os espectadores são também os artistas e que, muitas vezes estes não percebem que também estão em cena. Ela acrescenta: “E sem embargo não somos nem o ator nem o espectador.” (RODRIGUES, 1973, p.4)

Desse modo, ao provocar o público, a personagem assume um compromisso com a vida. Esse ator que corre no palco, já não mais se encontra naquele espaço do teatro físico. O palco, no qual a personagem atua, estende-se ao palco da vida que passa a ser configurada como uma representação teatral. E, neste, os espectadores são também errantes que vacilam, gaguejam,

²³ “A vida não é nada além de uma sombra andarilha, um pobre ator que gagueja e vacila, que corre de um lado a outro no palco, e então não é mais ouvido. É um conto narrado por um idiota, cheio de som e de fúria, significando nada.” (Tradução nossa).

gritam e nem sempre são ouvidos. É o local onde cada qual representa o seu papel. Onde, unidos, “palco e plateia” comungam um grande espetáculo íntimo, pois, em suas respectivas representações interiores, utilizando-se diversas máscaras, cada qual sofre, assim, as suas tragédias em silêncio. Em *Fanny e Alexander* (1982), filme de Ingmar Bergman, o personagem dirá que a sua tragédia foi ter possuído apenas uma máscara na vida. Uma única máscara colada em seu rosto quando, inevitavelmente, a vida exige que se tenha várias máscaras, várias personas. Tem-se então um sujeito que assume o seu eu-estilhaçado. Assim como o fez Shakespeare, Yumara Rodrigues anuncia que no palco da vida, diante do esvaziamento, resta a cada um ser ator, utilizar as máscaras, de modo a tornar a vida possível. E assim ela o faz, ao engendrar atriz, personagem, dramaturga e vários outros *eus* que aparecem fragmentados em seu texto. Seria uma delas a máscara do riso? Caberia então tentar encontrá-lo? Poderia a vida ser também *uma canção alegre e azul*? Afinada com Nietzsche, Yumara dirá: “Aqui também encontra-se um tranquilo posto de observação diante de um cenário em que as pessoas estranhas representam estranhas comédias.” (RODRIGUES, 1973, p. 5)

Yumara Rodrigues, novamente referindo-se aos espectadores, repete: “A vida é apenas uma sombra que caminha. Um pobre ator que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco, e depois, nunca mais se ouve...” (RODRIGUES, 1973, p. 5) Novamente, a potência dionisíaca da vida é ressaltada. E esta, que não apenas obriga o indivíduo a usar muitas máscaras, é também “cheia de som e de fúria”, de modo a significar “nada”, como aparece, finalmente, na terceira e última menção da passagem macbethiana:

A vida é apenas uma sombra que caminha, um pobre ator que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco e depois nunca mais se ouve. É uma estória contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando NADA.” (RODRIGUES, 1973, p.15).

A palavra *Nada* aparece no texto, destacado, em letras maiúsculas e sublinhadas quatro vezes. Ao analisar a função do “nada”, no texto, nota-se que tal palavra ganha notoriedade na terceira menção dessa passagem. Agora, a famosa fala do personagem trágico consegue completar o seu percurso de modo a anunciar o caráter niilista da existência. Assim, nota-se que *nada* se destaca por se apresentar em letras de forma sublinhadas. Nesse momento, a materialidade textual – sobre a qual discorre-se em outra sessão do presente trabalho –, mostra-se importante para a compreensão do sentido que a atriz imprime ao vocábulo. A ênfase capaz de abalar a plateia pode quase ser sentida pelo leitor. Lê-se, afirmando-se uma espécie de eterno retorno: “...É. As coisas vêm e voltam. E ao voltarem perdem o sentido a sua ida. E continuam

indo. E continuam voltando. Voltando sempre... ao NADA.” (RODRIGUES, 1973, p. 8) “O tédio como epidemia nos tempos da dança macabra. A última vontade – morrer! Atmosfera de manicômio e hospital! A vontade do NADA! (Wally Salomão)” (RODRIGUES, 1973, p.9)

Assim, a expressão niilismo (do latim *nihil* e significa “nada”) é enfatizada diversas vezes em *Uma Alegre Canção Feita de Azul*. Dirá Nietzsche: “Que significa niilismo? — Que os valores supremos desvalorizem-se. Falta o fim; falta a resposta ao ‘Por quê’.” (NIETZSCHE, 2008, p. 29). Schopenhauer (2007) pode melhor ajudar-nos a compreender este conceito. Em *Metafísica da Morte*, ele diz:

Pois um homem sensato só pode considerar-se imortal na medida em que também se considera sem início, eterno e, no fundo, atemporal. Por outro lado, quem considera que surgiu do nada também deve pensar que ao nada voltará: pois sustentar que uma eternidade se iniciará e, ao longo dela, nunca deixaremos de existir é uma ideia monstruosa. (SCHOPENHAUER, 2007, p. 28).

Na errância da existência, o sujeito que se encontra diante da incerteza, encara o nada enquanto vítima eterna da miserável experiência do existir que, então, se pauta na dor. Nesse âmbito, o niilismo nietzscheano, que conduz a peça, difere da visão pessimista de Schopenhauer, na qual a vontade seria ensandecida e caótica. É possível, para Nietzsche, produzir um desvio em relação ao que poderia nos matar. E o principal modo de lidar com a decadência encontra-se na arte. É necessário atravessar esse sofrimento, mas este não representa a totalidade da vida.

Ao anunciar a morte de Deus, no aforismo 125 de “A Gaia Ciência”, Nietzsche anuncia, conseqüentemente, a decadência da moral cristã e a angústia diante da ruína do mundo metafísico. O homem louco que, com o despontar d’alvorada, grita por Deus, tem o seu comportamento ridicularizado através do riso sócio punitivo daqueles que o observavam. O homem põe-se a gritar que Deus está morto. Ora, diz ele,

Somos todos seus assassinos! Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós os matamos! [...] O que são ainda essas igrejas, se não os mausoléus e túmulos de Deus? (NIETZSCHE, 2007. § 125).

Para o filólogo-filósofo, ao morrer, Deus leva para o túmulo os questionamentos dos valores da moral cristã de modo a extinguir verdades eternas e imutáveis. Todo sentido é

ilusório e inventado. Assim, como consequência do niilismo, essa decadência moral traz consigo a angústia diante da ruína do mundo metafísico. Em outros dois momentos do monólogo, a atriz chegará a conclusões similares. Dirá então, mencionando *Papo Ter Rível da Morte*, de Wally Salomão: “Vergonha! Cruel infância da humanidade. O doentio moralismo que ensinou o homem a se envergonhar dos seus instintos.” (RODRIGUES, 1973, p.10). Após conceber o moralismo como “doentio”, ela questiona o conceito de verdade:

Ora, dane-se que a sua verdade não é a minha. O que é a verdade? O que é a mentira? Você pode determinar até onde as coisas são verdadeiras ou falsas? O absurdo existe apesar de absurdo. Não tem essa de moral ou imoral coisa nenhuma! Tudo é relativo [...] (RODRIGUES, 1973, p.12).

A intensidade do ritual de representação presente em *Uma Alegre Canção Feita de Azul* transgride as estruturas impostas pela dramaturgia tradicional. Yumara declara: “E criança ainda entreguei a minha vida a arte de representar. Desde então tenho representado tanto que já não sei onde termina a atriz e começa a mulher ou onde termina a mulher e começa a atriz.”. A atriz/personagem reivindica uma liberdade narrativa que, tecida em ambiguidades, acentua o jogo obscuro que regem o monólogo. Há, nesse jogo, uma potencialidade niilista que, num embalo dionisíaco, presentifica-se em um absoluto, que se constrói e se desfaz simultaneamente, num momento fugidivo. Assim, o sujeito, destituído do absoluto, embala o seu eu-estilhaçado e encontra afinidade com o “quase-lá” e o “não-ainda”.

Como em *Macbeth*, no monólogo de Yumara Rodrigues, o bem é mal, o mal é bem. A ambivalência nos permite compreender que a alegria vem pela dor e a sondagem do abismo existencial se dá no nível da presença dessa dor. Em suas leituras shakespearianas, Nietzsche retira a noção de moralidade e nos mostra que a vida não é para ser levada a sério. Ao se comparar tais situações, percebe-se, então, o niilismo potente que reside na peça de Yumara Rodrigues. As passagens cômicas que aparecem no texto indicam que o cômico não se opõe ao trágico - mas ao sério - e carrega essa potencialidade ética. Ora, dirá então a nossa personagem: “A vida chega a ser uma piada! Uma piada sórdida, não desconfio... Mas não a levemos a sério.” (RODRIGUES, 1973, p.12).

Uma piada sórdida pode fazer-nos rir. Porém, rir é também uma forma de chorar. Quando questionado a qual filósofo - Demócrito que ria ou Heráclito que chorava - pertencia à alcunha de sábio, o padre Antônio Vieira concluiria em seus *Sermões* que:

Há chorar com lágrimas, chorar sem lágrimas e chorar com riso. Chorar com lágrimas é sinal de dor moderada; chorar sem lágrimas é sinal de maior dor; chorar com riso é sinal de dor suma e excessiva. [...] A ironia tem contrária

significação do que soa: o riso de Demócrito era ironia do pranto; ria, mas ironicamente, porque o seu riso era nascido da tristeza, e também a significava: eram lágrimas transformadas em riso por metamorfoses da dor; era riso, mas com lágrimas [...]. Heráclito chorava com os olhos, Demócrito chorava com a boca. O pranto dos olhos é mais fino, o da boca é mais mordaz, e este era o pranto de Demócrito [...] (VIEIRA, 1953, p. 131).

Diante dos risos possíveis, talvez estejamos condenados a essa oscilação que instaura feridas em nossa subjetividade diante do humor melancólico enquanto registro constante do estar a morrer. Fica-se, portanto, com a opinião de Nietzsche que, no prefácio d'*O Nascimento da tragédia*, admoesta-nos: “Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo deste lado de cá – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 20).

Estando afinada com ideias nietzschianas, Yumara Rodrigues aponta para uma necessidade de se olhar para a existência sem ilusões. E retirando-se tais ilusões, restar-nos-ia a arte. Isso não anula, entretanto, o riso e a existência da canção alegre e azul. Percebe-se, portanto, que este texto, escrito por mulher, em sua complexidade e densidade, abre espaço para diversas leituras. O capítulo que se segue abordará o lugar desse sujeito feminino que se singulariza e se ressignifica na escrita.

5 DA ESCRITA FEMININA NO TEXTO TEATRAL CENSURADO

A escrita autobiográfica, conforme explicita Margareth Rago (2013), “é um gênero literário com uma tradição masculina”. A autora acredita na importância de se retomar “a escrita de si, no sentido foucaultiano da construção da subjetividade que mantém sua abertura e o caráter processual do ser como devir”. Desse modo, seria possível recuperar e vislumbrar “um rosto feminino a uma história que é normalmente narrada por homens, para homens e sobre homens” (RAGO, 2013, p. 19).

A escrita de si é também uma escrita da coletividade. No entanto, somente no século XIX é que a escrita feminina começa a despontar. Era, pois, uma época em que se afirmava, socialmente, a “inferioridade mental, moral e física do gênero feminino” (DUARTE, 2011, p. 234). E, em se tratando da escrita memorialística feminina, tem-se uma perspectiva interseccionalizada que abarca, dentre outras coisas, questões de gênero e raça.

O gênero não é uma simples categoria analítica; ele é, como as intelectuais feministas têm crescentemente argumentado, uma relação de poder. Assim, padrões de sexualidade feminina são, inescapavelmente, um produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável — um poder historicamente enraizado (WEEKS, 2000, p. 43).

Dessa forma, a questão de gênero, que é especialmente cara para este trabalho, diz respeito às relações de poder, conforme afirmou Weeks (2000).

Há quem defenda, ainda, a inexistência da literatura feminina e/ ou feminista, alegando que o que ocorre é, por exemplo, a ‘boa ou má literatura’. Essas categorizações binárias, que se pautam no platonismo que defende conceitos como bom, origem e verdade, já, há muito, têm sido desconstruídas com o advento do pós-estruturalismo, sobretudo com a noção da *différance* de Derrida (2001). Este conceito lança por terra binarismos como presença/ausência, fato/ficção, homem/mulher, de modo a executar uma “[...]tensão entre o que pode ser uma coisa e seu contrário” (ARFUCH, 2012, p. 15). Além disso, a neutralidade ou o universal tendem sempre a desembocar no masculino e a sedimentar ainda mais tais caracterizações. Nelly Richard (2002) enfatiza que:

[...] afirmar que a linguagem e a escrita são in-diferentes à diferença genérico-sexual (que não existem diferenças entre masculino e feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal para falar em nome do universal. (RICHARD, 2002, p. 131)

Em suas palavras, vê-se que a autora defende a importância de reaver, estudar, dar a conhecer a escrita de mulheres silenciadas por uma tradição masculina hegemônica. Assim,

[é]vital resgatar, a favor do feminino, todas aquelas vozes descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone. Esses pactos, cúmplices entre distintas posições de discursos marcados pela subalternidade cultural, ampliam o poder do feminino, naquilo que Jean Franco chamou de “a luta pelo poder do interpretativo” (RICHARD, 2002, p. 157).

No intuito de romper os essencialismos e tencionar as tradições hegemônicas que subjagam o feminino, faz-se *mister*, além de compreender que a escrita de si feminina carrega o traço da diferenciação cultural, perceber “[...] como textualizar as marcas do feminino, para que a diferença genérico-sexual se torne ativo princípio de identificação simbólico cultural”. (RICHARD, 2002, p. 137) É, pois, uma escrita que traz marcas de lutas e histórias que estão nos corpos desses sujeitos femininos.

Como alternativa à tradição hegemônica patriarcal, a crítica feminista francesa cunhou o termo “escrita feminina” (*écriture féminine*) na década de 1970. Um pouco antes disso, “desde os anos sessenta”, conforme explica Guacira Lopes Louro (2000).

[...] o debate sobre as identidades e as práticas sexuais e de gênero vem se tornando cada vez mais acalorado, especialmente provocado pelo movimento feminista, pelos movimentos de gays e de lésbicas e sustentado, também, por todos aqueles e aquelas que se sentem ameaçados por essas manifestações. Novas identidades sociais tornaram-se visíveis, provocando, em seu processo de afirmação e diferenciação, novas divisões sociais e o nascimento do que passou a ser conhecido como “política de identidades. (LOURO, 2000, p. 7).

Contudo, não se pode falar em crítica feminista no singular. As críticas feministas, fomentadas em diferentes países, embora tenham, de certa forma, o mesmo propósito, realçam coisas diferentes. Como esclarece Showalter (1994)

[...] a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade. (SHOWALTER, 1994, p.31).

Verifica-se, portanto, que as diferentes correntes da crítica feminista, buscam, igualmente, rasurar modelos discursivos que se circunscrevem numa tradição masculina

homogeneizante e opressiva, uma vez que, a crítica literária feminista “[...] deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz” (SHOWALTER, 1994, p.29). Sobre o movimento feminista no Brasil, Margareth Rago (2013), em *A arte de contar-se*, afirma que:

O Brasil se tornou conhecido por possuir um dos movimentos feministas mais importantes da atualidade. Desde os anos 1970, em meio à violenta ditadura militar que se estabeleceu no país entre 1964 e 1985, muitas mulheres se uniram e passaram progressivamente a criar novos modos de existir, ocupando os espaços públicos, desenvolvendo novas formas de sociabilidade, reivindicando direitos e transformando a vida social, política e cultural. (RAGO, 2013, p.24).

É neste contexto que Yumara Rodrigues faz brotar *Uma Alegre Canção Feita de Azul*. Nesta obra, que carrega a potente subversão do feminino, assim como “nos relatos em que militantes”, pertencentes a esta conjuntura, “narram suas vidas”, a dramaturga atua de modo a desfazer “as linhas da continuidade histórica”, questionar “as identidades construídas”, de modo a constituir-se “relacionalmente” como um sujeito múltiplo. Assim, ela deixa ecoar, em sua escrita, “uma forte preocupação com a reinvenção de si e da relação com o outro, na perspectiva ética que abre a partir das lutas feministas.” (RAGO, 2013, p. 32).

5.1 DAS VOZES DE MULHERES QUE ECOAM EM *UMA ALEGRE CANÇÃO FEITA DE AZUL*

Uma Alegre Canção Feita de Azul, obra que, pautada no domínio do feminino, subverte o discurso homogeneizante, foi escrita no Rio de Janeiro, e, mais tarde, Yumara Rodrigues regressou para encená-la em Salvador. Apesar do silenciamento midiático ao qual as dramaturgas baianas foram submetidas durante o período ditatorial, há, sim, divulgação da encenação conforme publicado no Jornal A Tarde, em 1973 (figura 28). Verifica-se que a coluna não apenas informa que a peça *se* encontra em cartaz, mas destaca a atriz como possuidora de “charme” e “talento”, além de apresentar a foto de Yumara Rodrigues em destaque.

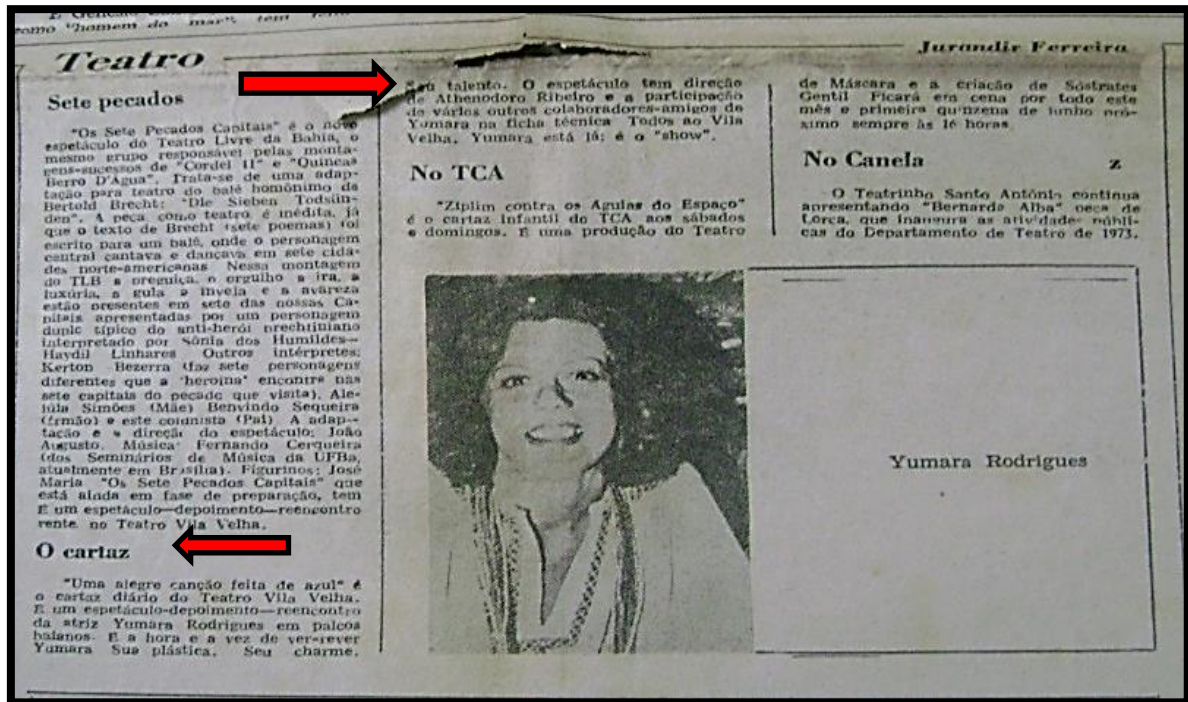


Figura 28: Matéria do Jornal A Tarde, publicada em 17 de maio de 1973. Fonte: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.

Deve-se, contudo, salientar que, apesar da subjugação de gênero, Yumara Rodrigues recebeu, sim, prestígio e reconhecimento que não se limitam, apenas, ao seu talento. É evidente que o fato de se tratar de mulher branca, pertencente à classe média e que atuava em meio a uma certa elite artística, são fatores que contribuíram para o seu sucesso. Não se pode afirmar que a autora teria tal visibilidade caso fosse, por exemplo, mulher negra e pobre. Aliás, como já ressaltado por Bell Hooks (1995):

As intelectuais negras não são escritoras famosas (e nem todos os escritores são intelectuais) continuam praticamente invisíveis nesta sociedade. Essa invisibilidade é, ao mesmo tempo, em função do racismo, do sexismo e da exploração de classe institucionalizados e um reflexo da realidade de que grande número de negras não escolhem o trabalho intelectual como sua vocação. (HOOKS, 1995, p. 467).

Importante mencionar, aqui, que não se sabe até que ponto Yumara Rodrigues era engajada com a militância e a causa das mulheres. Na verdade, em alguns momentos da peça a dramaturga, de forma satírica, chega a mencionar a causa das lutas femininas em tom de deboche: “Quanto a você, Betty Friedan,²⁴ lamento não ter tempo para suas passeatas. Sou uma

²⁴Betty Friedan (1921 – 2006). Ativista feminista americana cujo livro "The Feminine Mystique", de 1963, revolucionou o movimento feminista contemporâneo.

artista começando a passar fome. Batam palmas, senão, onde vou bater bombo?” (RODRIGUES, 1973, p. 9). Um pouco mais a frente, na página 11 de UACA, ela diz:

- Eu estou feliz como uma robusta dona de casa esperando o maridinho que vai chegar cansadinho do trabalho. [...] Oh! Que lamentável Betty! Não ter um maridinho para dividir com eles os afazeres domésticos, enquanto eu participo do seu movimento em prol da liberdade feminina! E só nos resta ter a cuca livre! E ter o direito de dizer as coisas que sinto. E por que não posso dizer? Só por que penso do seu modo? Ora, dane-se que a sua verdade não é a minha? (RODRIGUES, 1973, p. 9)

Conforme certas discussões já apresentadas na presente dissertação, acredita-se que a dramaturga utiliza tais palavras de forma satírica, enquanto forma de crítica político-social. Outros momentos que podem parecer ir de encontro à discussão que é empreendida neste trabalho, é a forma como Yumara Rodrigues se refere a certas mulheres, enquanto ícones do cinema. Sempre de forma, aparentemente irônica, ela se refere, por exemplo, às pernas de uma estrela ou a juventude eterna de outra, dando aparentemente relevo aos atributos físicos das mesmas. Porém, a presença dos nomes destas mulheres em UACA se faz potente, conforme será delineado, também, nesta seção.

A passagem, a seguir, refere-se às primeiras palavras que são lidas no texto censurado de Yumara Rodrigues:

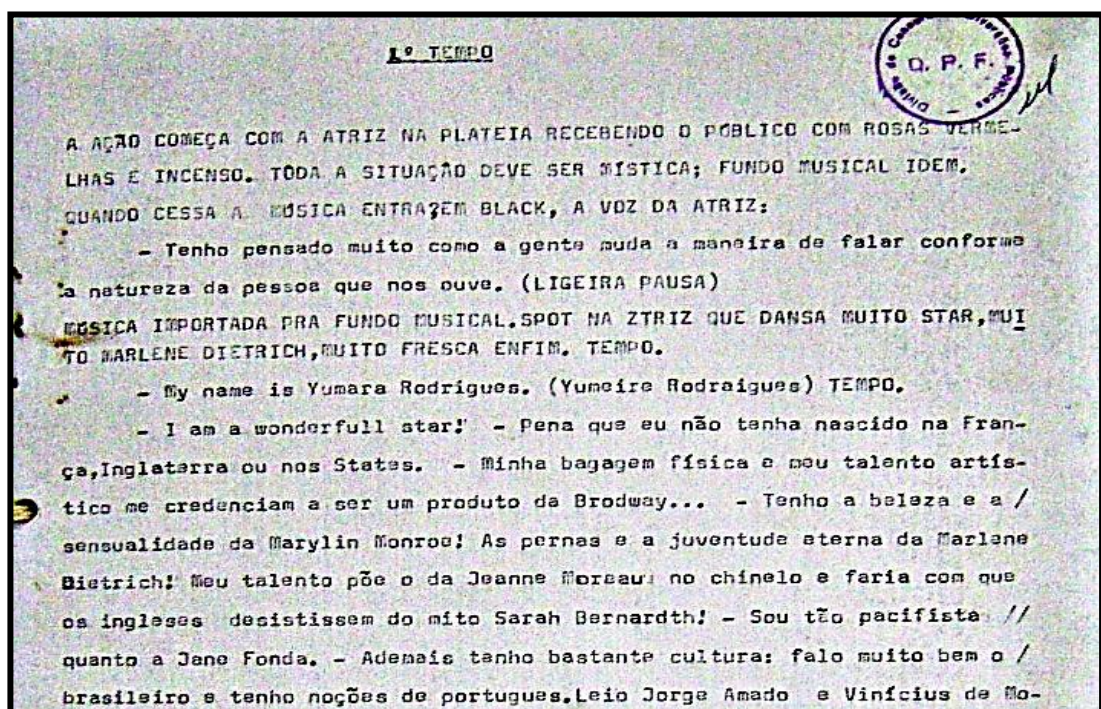


Figura 29: Começo de UACA (RODRIGUES, 1973, f. 2)

“A AÇÃO COMEÇA COM A ATRIZ NA PLATEIA RECEBENDO O PÚBLICO COM ROSAS VERMELHAS E INCENSO. TODA A SITUAÇÃO DEVE SER MÍSTICA; FUNDO MUSICAL IDEM. QUANDO CESSA A MÚSICA ENTRA EM BLACK, A VOZ DA ATRIZ:

- Tenho pensado muito como a gente muda a maneira de falar conforme a natureza da pessoa que nos ouve. (LIGEIRA PAUSA) MÚSICA IMPORTADA PRA FUNDO MUSICAL. SPOT NA ATRIZ QUE DANÇA MUITO STAR, MUITO MARLENE DIETRICH, MUITO FRESCA ENFIM. TEMPO.

- My name is Yumara Rodrigues. (Yumeire Rodraigues) TEMPO.

- I am a wonderfull star! – Pena que eu não tenha nascido na França, na Inglaterra ou nos States. – Minha bagagem física e meu talento artístico me credenciam a ser um produto da Broadway...

. – Tenho a beleza e a sensualidade da Marylin Monroe! As pernas e a juventude eterna da Marlene Dietrich! Meu talento põe o da Jeanne Moreau no chinelo e faria com que os ingleses desistissem do mito Sarah Bernardth! Sou tão pacifista quanto a Jane Fonda. Ademais tenho bastante cultura: falo muito bem o brasileiro e tenho noções de português.”

(RODRIGUES, 1973, p. 2)²⁵

Neste excerto, identifica-se a articulação de alguns dos nomes mais famosos de musas do cinema americano e europeu, como *Marlene Dietrich*, *Marylin Monroe*, *Jeanne Moreau*, *Sarah Bernardh* e *Jane Fonda*. Pode-se verificar a força de representação que estes ícones do cinema exercem, por exemplo, na fala e comportamento da personagem no decorrer do texto. Discorrer-se-á brevemente sobre a influência de duas dessas atrizes sobre a personagem, a saber, Marlene Dietrich e Greta Garbo.

Não se pode negar que o cinema desempenha um papel considerável na sociedade. Como disse Bergala (2009, p. 93), “[...] a força do cinema reside no fato de que ele nos deu acesso a experiências diferentes das nossas, nos permitiu compartilhar [...] algo de muito diferente”. A experiência do espectador é tomada através da possibilidade de alteridade com personagens coletivos que sublimam e conjugam desejos humanos. O espectador se coloca no lugar do personagem de modo a vivenciar a experiência através da fantasia. Esses desejos são vistos pelo prisma dos suportes vitrines – os atores e atrizes – de várias personas que causam o impacto da identificação ou diferenciação. A presença dos nomes das atrizes já mencionadas em *Uma alegre canção feita de azul* revela a hibridez identitária da personagem que se apropria dessas várias vozes e imagens para construção do ‘eu’. Um *eu* que, no decorrer do texto, se mostrará fragmentado, repartido e remendado; típico da pós-modernidade.

²⁵ RODRIGUES, Yumara. *Uma alegre canção feita de azul, ou Minha piteira, onde está minha piteira*. Rio de Janeiro: Acervo do espaço Xisto Bahia, 1973.

Na segunda rubrica (marcada em letra maiúscula) na passagem do texto, já supracitada, a dramaturga indica a sua intenção de movimentação em cena. Para que o seu objetivo seja alcançado enquanto atriz /personagem e o público receba o ‘texto’ em sua plenitude, ela precisa desenvolver uma ação específica. Ela deve dançar, mas não simplesmente dançar, talvez com a própria Yumara Rodrigues dançaria. Ela “*dança muito star.*” Mas que tipo de *star*? Ela indica o modelo em seguida: “*(...) muito Marlene Dietrich*”. A indicação que a menção / ação é satírica vem em seguida: “*muito fresca. Enfim!*”. O que representa ser ‘muito Marlene Dietrich’? Marlene Dietrich (1901–1992) foi, dentre outras coisas, uma conceituada atriz alemã naturalizada americana. Ela figurou no grupo das atrizes europeias, que se destacaram em Hollywood nos anos 30, por se apresentar nas telas americanas como uma mulher bela e sensual com posturas masculinas, em smoking preto, com cigarro na boca.



Figura 30: Marlene Dietrich em “Morocco” (1931)

O seu papel no filme “Morocco”, no qual ela executa uma canção enquanto vestida de homem e beija uma mulher, implicou, para os espectadores, uma ressignificação de regras socialmente cristalizadas, não apenas pela sua figura andrógena, mas também pela sua bissexualidade que compunha a imagem de mulher subversiva. Marlene Dietrich se tornou um símbolo e inspirou posturas. Entretanto, a visão andrógena de Dietrich vestida em trajes masculinos, muito embora encarada como dissidente, talvez, na época, não fosse tida como se travestir, apenas uma elegância peculiar de uma estrela que emanava o que era considerado charme e sensualidade.

De acordo com muitas leituras no âmbito do feminismo sobre o papel das atrizes no cinema americano, a imagem de Dietrich, por exemplo, era muito distante da ambivalência sexual. Nos estudos sobre o uso de smoking e gestual masculino a ênfase geralmente é colocada na manipulação da imagem feminina, de modo a povoar o imaginário dos espectadores. A atriz se encaixa, perfeitamente, no padrão de beleza considerado próprio para o contexto ao vestirem smoking que se adapta perfeitamente ao seu corpo que é almejado pela personagem do monólogo.

Yumara Rodrigues deseja “*as pernas e a juventude eterna da Marlene Dietrich!*” (RODRIGUES, 1973, p. 02). Assim, tem-se a mulher como um produto, um objeto passivo do olhar masculino. Kaplan (1995) advoga que

[...] nos filmes de Hollywood é negada à mulher uma voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeitado ao desejo masculino. Em silêncio, elas vivem vidas frustradas ou, se resistem a essa condição, sacrificam as próprias vidas por tal ousadia. (KAPLAN, 1995, p. 24).

É inegável o fato de que o cinema tem exercido controle sobre a relação do indivíduo no âmbito social e seus discursos. Isso reforça diferenciações, exclusões e influencia a constituição da subjetividade identitária dos sujeitos. Contudo, não seria sensato encarar as personagens apenas através do prisma das atrizes subjetivadas que ditavam tendências estéticas. Essas mulheres também abriram caminhos e possibilidades para muito além da sociedade patriarcal.

Outro ícone de transgressão que é mencionada na peça é a atriz sueca Greta Garbo (1905-1990). Lê-se a passagem do monólogo:

- AH! eu queria ser uma ESTRELA! uma ESTRELA de Cinema! Não! De/ Televisão! ou mesmo de Teatro. Queria uma chance. Uma grande chance que me permitisse ser reconhecida aonde quer que fôsse! Dar autógrafos! Ser bisbilhotada, comentada, fofocada, citada no Ibraim e ganhar prêmios à bes-sa!... Molliêro, Golfinho, Troféu Imprensa, Rainha da Televisão no Programa Sflvio Santos. Enfim, chegar a ser um "monstro sagrado!" Depois de reali-zar os meus anseios artístico dar-me ao luxo de desaparecer repentinamen-te de circulação. Refugiar-me numa casa de campo, envolta numa auréola / misteriosa! Muito la femma fatal. Muito musa enigmática. Receber? Só os in- timos. Sair à rua só com a minha secretária particular! Escondida sob // enormes óculos escuros para não ser reconhecida por populares. Não dar au-tógrafos e evitar a gana sensacionalista de repórteres e fotógrafos. Tem- peramental como uma "prima-dona" do Metropolitan! AH! Pensando bem eu gos- taria de ser a Greta Garbo do lado de cá! Predicados não me faltam. Tenho talento suficiente e sou Virgem também. É. A Greta nasceu também em agos- to. Minha mãe diz que eu nasci sorrindo. É criança ainda... entreguei a /

Figura 31: Excerto de UACA (RODRIGUES, 1973, f. 3)

- AH! Eu queria ser uma ESTRELA! Uma ESTRELA de Cinema! Não! De televisão! Ou mesmo de Teatro. Queria uma chance. Uma grande chance que me permitisse ser reconhecida aonde quer que fosse! Dar autógrafos! Ser Bisbilhotada, comentada, fofocada, citada no Ibraim e ganhar prêmios à beça!... Mollière, Golfinho, Troféu Imprensa, Rainha da Televisão no Programa Sílvio Santos. Enfim, chegar a ser um “monstro sagrado!” Depois de realizar os meus anseios artísticos dar-me ao luxo de desaparecer repentinamente de circulação. Refugiar-me numa casa de campo, envolta numa auréola misteriosa! Muito La femme fatale. Muito musa enigmática. Receber? Só os íntimos. Sair à rua só com a minha secretária particular! Escondida sob enormes óculos escuros para não ser reconhecida por populares. Não dar autógrafos e evitar a gana sensacionalista de repórteres e fotógrafos. Temperamental como uma “prima-dona” do Metropolitan! AH! Pensando bem eu gostaria de ser a Greta Garbo do lado de cá! Predicados não me faltam. Tenho talento suficiente e sou Virgem também. E. A Greta nasceu também em agosto! .”

(RODRIGUES, 1973, p. 2)

É possível analisar que a personagem afirma a sua ânsia pelo estrelato. A ênfase que é dada a palavra “*estrela*” que aparece duas vezes, ambas em letras maiúsculas, de modo a se destacar na sentença, é ainda mais sublimada pela palavra “*cinema*”. A gradação, do maior para o menor, evidencia-se em *cinema, televisão e teatro*. Yumara deseja “*uma chance. Uma grande chance que [a] permitisse ser reconhecida aonde quer que fosse!*”. Percebe-se aí a supremacia que o cinema exerce no imaginário da personagem. Ironicamente, o teatro seria a sua última instância. Ela gostaria de ser uma estrela talvez de televisão. Entretanto, o gozo pela sétima arte destaca-se em meio aos seus anseios artísticos. A personagem ainda endossa que gostaria de ser um “*monstro sagrado!*” e, que depois de ter alcançado o estrelato, se daria “*ao luxo de desaparecer repentinamente de circulação*” e refugiar-se “*numa casa de campo, envolta numa auréola misteriosa!*”. Ela deseja ser vista como uma “*femme fatale*”.²⁶ E “*muito musa enigmática*”, mostrando-se “*temperamental como uma “prima-dona”²⁷ do Metropolitan!*”²⁸

Essa passagem do texto, obviamente, remete-se ao ícone *Greta Garbo*. Lê-se no excerto “*AH! Pensando bem eu gostaria de ser a Greta Garbo do lado de cá! Predicados não me faltam. Tenho talento suficiente e sou Virgem também. E a Greta nasceu também em agosto.*”

²⁶ Mulher fatal (fr). Estereótipo feminino da anti-heroína que engana e seduz. Arquétipo que aparece constantemente no cinema europeu e americano.

²⁷ A cantora principal na ópera. Geralmente é a soprano – heroína. Sobre o temperamento da prima-dona, em *A invenção da ópera* (p. 113), Sergio Casoy afirma que: “[Os cantores líricos] desprezavam os horários, entrando em cena com atrasos de até uma hora, interrompiam seu canto inesperadamente e saíam do palco para tomar café ou cheirar rapé, tagarelavam com os contra-regras [...] Se não achavam seu pagamento suficiente, paravam de cantar justamente no momento mais esperado e iam embora do teatro. Ganhavam somas fabulosa, viviam como nababos, adulados por cardeais, príncipes e soberanos”.

²⁸ Um dos mais famosos palcos de dramas líricos do mundo. Inaugurado em 1880, A famosa companhia Metropolitan situa-se em Nova York, EUA.

Sabe-se que Greta Garbo tentou manter-se uma figura misteriosa e afirmava querer estar só. O seu auto-exílio na década de 40 aumentava ainda mais a curiosidade do público e os holofotes da mídia, de modo que, a incógnita consagrou à áurea do mito e da fama de *femme fatale*.

Tanto nas imagens de Marlene Dietrich como em Greta Garbo, verificam-se a ambivalência do estereótipo da *femme fatale* e da *vamp*. Estas perpassam a ideia de uma feminilidade autônoma, que não mais é, exclusivamente, negociada através do olhar masculino. Esse estereótipo carrega uma ambiguidade de imagens contraditórias acerca do feminino e, sócio-culturalmente do ser mulher.

Essa ambiguidade culmina como fonte de prazer para o espectador feminino. Ambas as atrizes encontraram-se permeadas pela questão da não-heterossexualidade e, as suas inscrições corporais, rejeitam a perspectiva binarista de gênero. Ao falar sobre inscrições corporais e subversões performativas, Judith Butler (2010) traz a fala de Parker Tyler ao discorrer sobre Greta Garbo:

Garbo “virava drag” toda vez que desempenhava um papel marcadamente glamouroso, sempre que se derretia nos braços de um homem ou fugindo deles, sempre que deixava aquele pescoço divinamente torneado... suportar o peso de sua cabeça jogada para trás... Como é esplendorosa a arte de representar! É toda *travestimento*, seja ou não verdadeiro o sexo que está por trás. (TYLER apud BUTLER 2010, p. 185)

Os ecos desses papéis, performáticos, ratificam que essas atrizes representam muito mais do que personas caricaturalmente construídas para causar explosão nas suas épocas. As suas representatividades, através da quebra de padrões, abarcam abordagens e questionamentos acerca de fatores identitários que estão agregados a um discurso simbólico de autoafirmação da mulher. Esses discursos estão prontos para fazer rasuras na história, subvertendo o tido como finalizado, verdadeiro e intocável no imaginário coletivo. Por isso, de acordo com Scott (1992):

[...] reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado. E isso é lutar contra padrões consolidados por comparações nunca estabelecidas, por pontos de vista jamais expressos como tais. (SCOTT, 1992, p.77)

O questionamento das categorias sexuais ocorre quando, por exemplo, no texto, a dramaturga indica que dançará muito fresca como *Dietrich* ou discorre sobre como almejaria ser temperamental, bajulada e mulher fatal como *Greta Garbo*. Explora-se, nesse caso, uma paródia sobre a feminilidade através da acentuação e do exagero da figura feminina na

representação dessas atrizes. Esses ícones, canibalizados pela própria indústria que as produziu, ganham uma outra perspectiva no monólogo e, acabam por subverter a ideia da essencialidade dos sexos.

Nos estudos biográficos sobre Yumara Rodrigues, ao falar sobre *Uma alegre canção feita de azul*, Lassere (2013) diz que “na peça há a frase *I’m a wonderful star!*, que ela diz em tom de deboche, caricatura de estrela presunçosa” (LASSERE, 2013, p.122). Entretanto, o tom de deboche, que obviamente é carregado de sentido, acaba sendo criticado por um festejado diretor, pois, de acordo com este, a afirmação era verdadeira e, por isso, precisava ser dita com convicção.

Deveras, Yumara Rodrigues carrega a alcunha de *star*, atriz a nível internacional, diriam alguns. Durante a *recensio* para a composição do dossiê referente à peça, resgatou-se outra matéria jornalística (figura 32). Dessa feita, a matéria anuncia quando será o evento de entrega do prêmio Martim Gonçalves com os melhores do ano e menciona Yumara como já tendo recebido o prêmio de melhor atriz numa edição anterior.

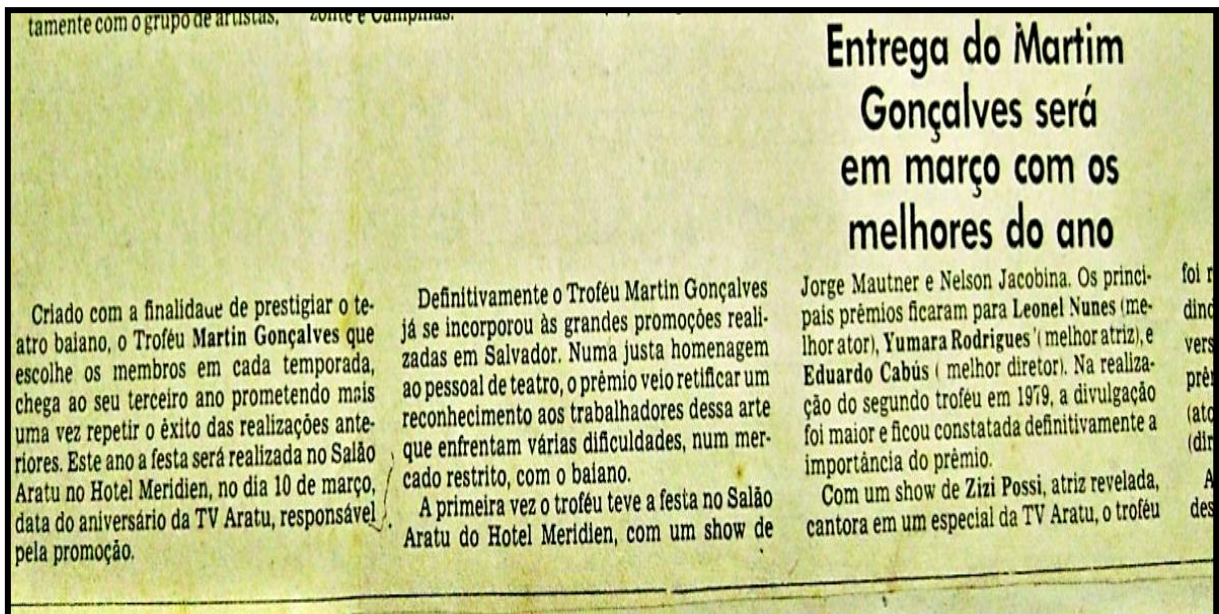


Figura 32: Matéria publicada pelo jornal A tarde em 14 de janeiro de 1980. Fonte: Núcleo de Acervo do TCA.

A persona de Yumara Rodrigues em *Uma alegre canção feita de azul* mostra-se imbuída de paixão, permeada pelo *Erose* por uma androginia a afirmar que naquele momento ela não é “apenas uma mulher!”. Ela é

Uma mulher que se desnuda diante te de vocês como a fêmea se despe lentamente diante do seu macho, sentindo o ante-gozo do coito, à espera que ele venha cobri-la, fungando em seu ouvido, machucando teus lábios, roçando seus seios, colando o corpo rijo e suado em seu corpo frágil e esperando que ele diga que a ama! [...]Uma mulher capaz de parir mesmo que seja estéril. (RODRIGUES, 1973, p. 3.)

Em um contexto de produções culturais predominantemente masculinas, a performance de Yumara Rodrigues, ao proferir as palavras acima, é um tanto ousada para a época. A comunicação entre a atriz e os espectadores é nitidamente erótica, andrógina e é dada através da nostalgia diante da incompletude de si. O indivíduo busca rasurar tal incompletude na arte, pois esta é capaz de lhe dar o que ela não possui e nem poderá ser.

Assim, a arte, bem como o artista, se encontram “de alguma forma, sempre à margem da ordem social”, de modo que esta “carrega a possibilidade de completude, de ‘androginia’” que desestabiliza a relação masculino e feminino e “é, portanto, poderosa e subversiva”, podendo, a qualquer momento, ameaçar a ordem social.

6 PALAVRAS FINAIS: DA CORTINA QUE AINDA NÃO SE FECHOU

O estudo e a edição do texto *Uma alegre canção feita de azul* de Yumara Rodrigues, bem como a investigação do processo criativo e arquivístico de sua obra, permitiu compreender que nos caminhos das Letras há um universo diverso de significações que perpassam não somente pelo estudo biográfico, mas também pelo do discurso autobiográfico, conforme declarado pela própria autora/atriz.

Estudar o texto teatral censurado privilegia o filólogo (ou aspirante a tal) com a possibilidade de, nas palavras de Said (2007), “enquanto humanista contemporâneo”, cultivar

[...] essa percepção de mundos múltiplos e tradições completas que interagem umas com as outras [...] A tarefa do humanista não é apenas ocupar uma posição ou lugar, nem simplesmente pertencer a algum local, mas antes estar ao mesmo tempo por dentro e por fora das ideias e valores circulantes que estão em debate na nossa sociedade, na sociedade de alguma outra pessoa ou na sociedade do outro.” (SAID, 2007, p.101).

Tal humanista contemporâneo compreende a importância de se propor modelos editoriais que contemplem novas demandas, de modo a se levar em consideração a complexidade do texto e sua tradição, concebendo-se, portanto, a figura do filólogo contemporâneo que, além de editor/ leitor, é também um autor. Entende-se também que este labor filológico também não se encerra na prática editorial.

Verifica-se que, desde os seus primórdios, a filologia (do grego, amor as letras) carrega em sua alcunha a dificuldade em delimitá-la ou defini-la enquanto área do saber. Com o advento do pós-estruturalismo, cujas ideias têm regido práticas atuais, essa necessidade de definição perde força e, deveras, o apagamento entre as fronteiras disciplinares das ciências humanas acaba por fazer com que a o gesto filológico se posicione de forma persistente contra os empenhos narrativos, políticos e estéticos de dominação.

Procurou-se, aqui, trilhar os caminhos deste tipo de fazer filológico. Além de ter sido apresentada uma proposta de edição interpretativa para o texto eleito, *Uma Alegre Canção Feita de Azul*, buscou-se fazer algumas leituras filológicas através dos cortes e do material censório. Delineou-se como o feminino e suas potencialidades se circunscrevem na peça, além de apresentar sua autora, Yumara Rodrigues, e algumas implicações teóricas sobre o autobiográfico em seu monólogo.

É sabido que a cortina oculta o palco e, numa separação deste com a plateia, assim como a moldura de uma quadro separa duas realidades, não deixa que, por algum momento, o

espectador perceba o cenário e suas nuances. Espera-se aqui que, mesmo às vezes entreaberta, não se permitam que ela venha a fechar. “Da cortina que é aberta”, título que compõe este trabalho, não poderia ser aqui usado em um movimento oposto, sugerindo, pois que a cortina ainda não se fechou, pois há ainda diversidade na obra de Yumara Rodrigues, diversos palcos interpretativos que deverão ser explorados no âmbito das Letras.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BASSETO, Bruno Fregni. *Elementos da filologia românica*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. In: JOBIM, Jose Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Ri de Janeiro: Imago, 1992.
- CASOY, Sérgio. *A invenção da ópera – A história de um engano florentino*. São Paulo: Algor
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é Erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CÔROA, Williane Silva; SOUZA, Luís César Pereira de. História e teatro: unidos pela filologia para estudo do texto teatral censurado. In: SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: a filologia em diálogo com a literatura, história e o teatro*. Salvador: Edufba, 2012. p. 139-153.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- COSTA, José da. *O Teatro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DUARTE, Luiz Fagundes. *Glossário de Crítica Textual*. Lisboa, Universidade Nova Lisboa, [199-]. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/cursos/etexto/glossario/intro.htm>>. Acesso em: 20 maio 2018.
- FARACO, Carlos. Linguagem e Diálogo. *As idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Tradução Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver Para Contar*. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

- HOOKS, bell. *Ensinando a Transgredir: Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 2005.
- HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes. In: _____ *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro:Letras, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: A escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução Marcos Fernandes e Francisco Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J GUINSBURG. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (1969). In: GADET, F. & HAK, T. *Por uma Análise Automática do Discurso*. Campinas: Unicamp, 1990.
- PEIXOTO, Fernando. 1980. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense.
- PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: Quiróz, 1984.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R., 1971.
- RODRIGUES, Yumara. *Uma alegre canção feita de azul*. Rio de Janeiro, 1973.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- SANTOS, Rosa Borges. *Edição e Estudo de Textos Teatrais Censurados na Bahia. A filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SANTOS, Rosa Borges. *Edição e Estudo de Textos Teatrais Censurados na Bahia. A filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. (Org.). *A Escrita da História – Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: _____ Holanda. Heloísa Buarque de. (org) *Tendências e impasses: O Feminismo como crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVANI, Giuseppe. *Alguns problemas da Edição Crítica*. Rev. Inst. Est. Bras, SP, 31:35-48, 1990.

VIEIRA, Antônio. *Obras escolhidas.v.7*. Lisboa: Sá da Costa, 1953.

VOLPI, Franco. *O nihilismo*. Tradução Aldo Vannuchi. São Paulo: Loyola, 1999.

WARREN, Michelle R. *Post-philology*. In: *Postcolonial moves: medieval through modern*. US: Palgrave Macmillan, 2003.

WEEKS, Jeffrey. *O corpo e a sexualidade*. In: LOURO, G.L. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DOCUMENTO DE ACERVO

RODRIGUES, Yumara. *Uma alegre canção feita de azul*. Rio de Janeiro, 1973. Documento no acervo do Espaço Xisto Bahia