

O JOGO INTERTEXTUAL ENTRE A PEÇA *DECOTE*, DA COMPANHIA ATORES DE LAURA, E A OBRA DE NELSON RODRIGUES

THE INTERTEXTUAL PLAY BETWEEN THE THEATRE PIECE *DECOTE*, BY THE COMPANY ATORES DE LAURA, AND THE WORKS OF NELSON RODRIGUES

Carolina Montebelo Barcelos¹

RESUMO: Em 1996, os Atores de Laura escreveram e encenaram *Decote*, criação coletiva realizada a partir de leituras de crônicas e peças de Nelson Rodrigues, assim como de improvisações de temas e tipos recorrentes do universo rodrigueano como paixão, amor, traição, doença, morte, opressão familiar, jogo de futebol e de sinuca, tias solteironas, canalhas e jornalistas. A peça foi publicada no ano seguinte à estreia e além de fazer parte do repertório da companhia sendo, portanto, ocasionalmente encenada, também é trabalhada em outras escolas de teatro e grupos de teatro amador do Brasil. O objetivo deste artigo é, destarte, examinar a intertextualidade entre o espetáculo dos Atores de Laura e a obra rodrigueana, tomando como aporte teórico as considerações de Antoine Compagnon acerca da intertextualidade em *O trabalho da citação* e de Renato Cohen sobre o hipertexto teatral. Além da análise dessa intertextualidade entre *Decote* e o universo rodrigueano, é levado em conta, ainda, que o jogo intertextual não se dá apenas em relação ao universo do dramaturgo, como também diz respeito ao próprio trabalho dos Atores de Laura. Dessa forma, será considerado o conceito de retrorserialidade proposto por Marsha Kinder.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; citação; Atores de Laura; Nelson Rodrigues; teatro contemporâneo

ABSTRACT: In 1996, Atores de Laura wrote and staged *Decote*, a play devised from readings of Nelson Rodrigues' short stories and plays, as well as from improvisations of recurring themes and characters in Rodrigues' writings such as passion, love, betrayal, illness, death, family oppression, soccer and snooker games, old maids, scoundrels and journalists. The play was published in the year following its premiere and besides being part of the company's repertoire, and therefore being occasionally staged, it is also used by other drama schools and amateur

¹ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil, om período sanduíche em Brown University - Estados Unidos da América. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2644-0704>. E-mail: carolinambarcelos@hotmail.com.

theatre groups in Brazil. Thus, the aim of this article is to examine the intertextuality between the play by Atores de Laura and Rodrigues' works, taking Antoine Compagnon's book on citation and Renato Cohen's study on theatrical hypertexts as theoretical framework. In addition to the analysis of this intertextuality between *Decote* and Rodrigues' universe, it is also taken into account that the intertextual play does not happen only with regard to the playwrights' universe, but also concerns Atores de Laura's own work. Therefore, the concept of retroseriality put forward by Marsha Kinder will be also considered.

KEYWORDS: Intertextuality; citation; Atores de Laura; Nelson Rodrigues; contemporary theatre

Um Shakespeare é apenas coautor de si mesmo; o outro coautor é cada sujeito da plateia.

Nelson Rodrigues, *Memórias*.

Criada em 1992, os Atores de Laura têm uma produção teatral profícua, além de ministrar cursos e oficinas no Rio de Janeiro voltados a alunos jovens e adultos e ter forte atuação na formação de plateia. Devido a esses fatores, seus membros e peças já ganharam diversos e importantes prêmios de teatro do país. A companhia varia de processo cênico conforme o projeto: vem, desde sua primeira montagem, alternando peças cuja ideia, elaboração e direção são centradas em Daniel Herz, com peças de criação coletiva, como *Decote*, montado pela primeira vez em 1996, com direção de Daniel Herz e Susanna Kruger, e que, desde então, faz parte do repertório da companhia, sendo apresentado constantemente em festivais e comemorações

Rosyane Trotta, pesquisadora de grupos e companhias brasileiras, afirma que embora os grupos teatrais contemporâneos tenham uma organização e estética diversas, “boa parte destes grupos aponta para um projeto artístico composto de três pilares: a criação que conjuga texto e cena na sala de ensaio, a presença do diretor como eixo artístico e organizativo, a continuidade da equipe” (TROTTA, 2006, p. 155). Esses três pilares assinalados pela pesquisadora são claramente identificados em os Atores de Laura. Embora

tenha havido alguma mudança na estrutura da companhia no que se refere a alguns poucos atores e à direção artística, que hoje é capitaneada por Daniel Herz, a base da companhia sempre se manteve, assim como sua premissa fundamental de que o ator deva ser considerado o elemento principal dos projetos e encenações.

Embora a ideia do ator como elemento central e primordial do espetáculo norteasse o grupo desde o início de seus trabalhos, foi a partir da terceira montagem, com *Romeu e Isolda*, em 1995, que os Atores de Laura partiram para uma criação coletiva. De acordo com Daniel Herz, após o texto ter sido criado pelos integrantes da companhia e embora ele tivesse feito a revisão e dramaturgia do texto, não considerava justo e ético assinar o texto, pois

apesar da ideia ser minha, o texto não é meu, as palavras ditas pelos personagens não saíram da minha cabeça. Foram criadas pelos atores. Então, nada mais justo que botar nos créditos - dramaturgia: Daniel; texto: companhia. [...] E, mais uma vez, voltamos àquela questão de as pessoas se sentirem donas da história, do processo (1997, p. 4).

No ano seguinte, em 1996, os Atores de Laura escreveram e encenaram *Decote*², criação coletiva realizada a partir de improvisações, que conta com oito quadros elaborados a partir de uma releitura da obra rodrigueana e de seus temas e tipos recorrentes: paixão, traição, morte, opressão familiar, jogo de futebol e de sinuca, tias solteironas, canalhas, e jornalistas. Esse estudo, portanto, tem por objetivo um exame da intertextualidade entre o espetáculo dos Atores de Laura e o texto rodrigueano, tomando como aporte teórico as considerações de Antoine Compagnon acerca da intertextualidade em *O trabalho da citação* (2007) e de Renato Cohen (2001) sobre o hipertexto teatral.

² A peça tem sido também utilizada em várias escolas de teatro e grupos de teatro amador no Brasil.

Além da análise dessa intertextualidade entre *Decote*³ e o universo rodrigueano, será levado em conta, ainda, que o jogo intertextual não se dá apenas em relação às peças e às crônicas futebolísticas e cariocas rodrigueanas, como também diz respeito ao próprio trabalho dos Atores de Laura. Dessa forma, o conceito de *retrosserialidade* também pode render uma avaliação no tocante à intertextualidade em *Decote*, pois, não apenas os temas, personagens e tipos rodrigueanos presentes no espetáculo são aqueles recorrentes em sua obra, como a própria montagem apresenta elementos que podem ser relacionados a outros trabalhos da companhia.

Há, na cena contemporânea nacional e internacional, grupos e companhias teatrais voltados à experimentação estética e para quem o texto dramático serve como estímulo para a livre interpretação e jogos de improvisação que resultam em espetáculos mais expandidos. O teórico do teatro Jean-Pierre Ryngaert assinala que na cena contemporânea “tudo é representável” (RYNGAERT, 1998, p. 31), uma vez que todos os textos seriam dotados de teatralidade sendo, portanto, passíveis de interpretação cênica. No entanto, essa cena contemporânea não está preocupada em explicar o texto ou servir como ilustração dele, mas mostrar a leitura e a interpretação de uma encenação a partir desse texto que não é somente o texto escrito, mas trata-se, normalmente, de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio.

Os Atores de Laura propõem sempre uma releitura de textos dramáticos e não dramáticos e, no caso das criações coletivas, utilizam esses textos como estímulo para improvisações para então realizarem sua própria escrita cênico-dramática. A respeito do conceito deste tipo de

³ O texto utilizado neste artigo foi publicado pelos Atores de Laura em 1997, pela editora Garamond. Entretanto, algumas passagens foram modificadas de acordo com o ano da encenação – o que é pontuado aqui – e algumas imagens da peça são descritas a partir da encenação e não do texto publicado.

escrita teatral, o pesquisador José da Costa Filho entende o teatro contemporâneo como um híbrido de linguagens onde consideram-se “não apenas textos e roteiros impressos, mas também os próprios espetáculos, não somente como escrita de palavras, mas também de sons, gestos, movimentos, objetos, iluminação, imagens, etc.” (2009, p. 33). Como fontes da escrita cênico-dramatúrgica contemporânea encontram-se fotos, vídeo, músicas, matérias jornalísticas, além de outras peças, romances, contos e crônicas.

Essa base de trabalho se assenta na análise da linguagem teatral contemporânea proposta por Renato Cohen, que nela vê a orquestração de

uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede, e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagens. Hipertexto que é aqui definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese (COHEN, 2001, p. 108).

Cohen ainda afirma que

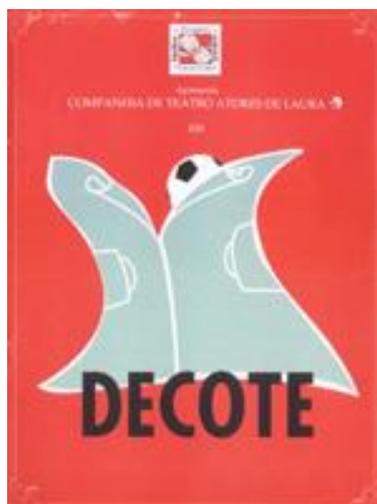
pode-se falar no estatuto de um teatro contemporâneo brasileiro que se consolida nos anos 80 e 90, formalizando uma cena demarcada por novas escrituras que incorporam a dramaturgia de processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e pela veiculação de multimídia e de novas tecnologias (COHEN, 2001, p. 105).

A dramaturgia dos Atores de Laura é, portanto, assentada no que Renato Cohen apontou na textualidade contemporânea, na polifonia, na hibridização e nas intertextualidades, o que pode ser visto através de uma avaliação da peça *Decote* e seu diálogo com o universo rodrigueano.

Decote não é uma montagem ou colagem de textos de Nelson Rodrigues, nem se propõe a representar os personagens criados pelo dramaturgo. Após

alguns meses de intensa pesquisa da obra de Nelson e de improvisações, a companhia partiu para a escrita de seu próprio texto, criando seus próprios personagens e situações que dialogam com a obra rodrigueana. A peça é uma reescrita do universo rodrigueano no sentido da intertextualidade proposto por Antoine Compagnon através do conceito por ele dado ao trabalho de citação. Compagnon defende a citação como um exercício de intertextualidade e sugere que toda escrita seja uma reescrita, uma citação: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 41).

O próprio programa da peça encenada em 1996 já traz consigo o referencial intertextual com o universo rodrigueano: o campo de futebol, onde ocorre o Fla x Flu para onde vários personagens da peça estão indo e sobre o qual Nelson tanto escreveu; campo este, em forma de vestido, com um decote, palavra que dá o título da peça, título de uma das crônicas de *A vida como ela é* e metáfora do pecado feminino em várias crônicas do dramaturgo e em um quadro da montagem dos Atores de Laura.



Programa da peça (acervo da autora)

Decote, relembrando um Rio de Janeiro das décadas de 50 e 60, é composto de oito quadros ligados dramaturgicamente por uma final de Fla x Flu. Ao abrir a cena, como em um prólogo, funcionários de repartição, local onde vários personagens rodrigueanos trabalhavam, se encontram sentados em um círculo de cadeiras tomando cafezinho. O cenário, em todos os quadros, é praticamente construído pela disposição de cadeiras, tal como Nelson indicava em rubricas de diversas peças, onde a conformação das cadeiras indicava, por exemplo, um táxi imaginário que Aurora pega com Bibelot rumo a Copacabana, em *Os sete gatinhos*, e onde Celeste é flagrada por Leleco com Boca de Ouro. A economia dos cenários e objetos de cena davam agilidade às peças rodrigueanas, posto que a troca de cenas era intensa, assim como a “viagem” de seus personagens pela cidade do Rio de Janeiro. Essa economia de cenários e versatilidade da conformação das cadeiras também agilizam a mudança entre os diversos quadros de *Decote*.

Durante a cena, onde os movimentos dos personagens são bem coreografados, passam dois carregadores de maca, o que pode ser entendido como a anunciação de mortes que ocorrerão a cada quadro, sempre motivadas por algo relativo ao sexo e à traição, questão presente em todas as crônicas de *A vida como ela é* e em todas as peças de Nelson. Em *Memórias*, inclusive, ele havia argumentado: “morremos tão pouco de amor, e nos matamos tão pouco de amor. Não quererá isso dizer que somos uns pobres, uns desgraçados impotentes de sentimento?” (RODRIGUES, 2009, p. 300).

Logo os funcionários soltam frases que também remetem ao universo rodrigueano, embora não sejam sentenças propriamente escritas por Nelson: “Faltam quatro horas para a final!” (1997, p. 16). As referências ao futebol estão presentes não apenas nas crônicas futebolísticas, mas também em peças como *Bonitinhas, mas ordinária*, na qual um vizinho bate na porta de Edgar somente

para saber o resultado do jogo do Fluminense e como *A falecida*, onde vários personagens conversam sobre a final do Fluminense x Vasco que ocorrerá naquele dia. Ainda com relação ao futebol, um personagem de *Decote* diz: “não estar no estádio é como não estar no país, ser um estrangeiro” (1997, p. 16), o que pode nos remeter à referência rodrigueana do Brasil como “a pátria em chuteiras”⁴, ou então, “Nesse dia, todos os torcedores são manchete. Todos” (1997: 16), pois nas crônicas sob o título de “Meu personagem da semana”, onde circulavam nomes como Garrincha, Pelé e Castilho, Nelson também havia elegido o torcedor como personagem que se destacara (RODRIGUES, 2007, p. 377).

No final do prólogo, quando um dos funcionários começa a falar das filhas, outros comentam que elas são a “obsessão” do colega (1997, p. 17), tal como ocorria com Seu Noronha e Silene, de *Os sete gatinhos*, com Ismael e Anamaria, de *Anjo negro*, e com Dr. Sabino e Glorinha, de *O casamento*.

O primeiro quadro mostra o ainda muito jovem Nelsinho tentando salvar a vizinha e amada Lili dos maus-tratos do pai, o tal funcionário do Prólogo, obcecado pelas filhas. Dá-se uma discussão, por uma janela imaginária, entre o pai de Lili e a mãe de Nelsinho. Esta tenta convencer o vizinho a não mais bater na filha, quando ele questiona a moral da vizinha, pois diz que sabe que ela sai todos os dias de noite. A referência às vizinhas curiosas ou bisbilhoteiras da zona norte carioca rodrigueana é uma constante: sobre uma moradora da Aldeia Campista que passava com o umbigo de fora, Nelson se lembra da reação das vizinhas, “cochichando-se entre si: Sem-vergonha! Indecente!” (RODRIGUES, 2009, p. 57). A presença de vizinhos é também recorrente nas peças do dramaturgo, como em *A falecida* e em *O beijo no asfalto*, cujos vizinhos de

⁴ Quando o a Seleção brasileira disputava alguma partida ou campeonato internacional importante, a Copa de Mundo em particular, Nelson procurava associar, em suas crônicas, a nação brasileira ao futebol. Ele pregava que a nação deveria se unir em torno da seleção, do “escrete”, o que significa, portanto, “a pátria em chuteiras”.

Zulmira e Tuninho e de Selminha e Arandir, se ocupavam das notícias que lhes chegavam do comportamento dos personagens. Devido à maior sociabilidade no espaço público da zona norte e do subúrbio, era comum nos textos rodrigueanos que vizinhos espreitassem ou que parentes compartilhassem a vida íntima dos casais. Assim como Carlinhos, da crônica “A dama do lotação”, “foi bater na casa do pai” (RODRIGUES, 2006, p. 35) para conversar sobre sua suspeita que era traído por Solange, Luci, da crônica “Uma senhora honesta”, condenava a traição e “vigiava as colegas, as vizinhas, sobretudo as casadas” (RODRIGUES, 2006, p. 131).

Em *Decote*, na fantasia de Nelsinho de salvar Lili fugindo em um cavalo branco, este sugere que a vizinha pule da janela e, empurrada pela irmã invejosa, cai nos braços de Nelsinho que, após pedir-lhe um beijo, vê a amada morrer e ser levada na maca pelos carregadores. Vários outros quadros abordam também da questão do beijo, outro tema recorrente em Nelson e que teve em *O beijo no asfalto* seu tratamento mais trágico.

No segundo quadro, amigos jogam sinuca enquanto discutem sobre a final do Fla x Flu. Tais amigos não são nomeados, agem como coro, alternando falas que tratam sempre do mesmo assunto, assim como Nelson fazia com o coro das pretas descalças de *Anjo negro* e com o coro de *Senhora dos afogados*, trazendo para o palco comentários triviais e a opinião do senso comum sobre determinada situação.

Nesse quadro aparece ainda uma citação explícita de Nelson: “Como diria Nelson Rodrigues, O Fla x Flu começou quarenta minutos antes do nada!” (1997, p. 23). Embora toda a peça se remeta ao texto rodrigueano, é na citação explícita que o ator-personagem dá voz ao autor homenageado, provocando, dessa forma, um distanciamento na plateia, embora a palavra distanciamento aqui não tenha o sentido restrito brechtiano de estimular o senso crítico, mas mesmo assim a citação explícita torna claros os artifícios da representação cênica,

valorizando a enunciação. Essa forma de citação de uma frase de Nelson corresponde ao exame que Antoine Compagnon fez do uso das aspas:

O que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor. [...] A expansão contemporânea do uso das aspas segue a mesma lógica, quando elas conferem ao que delimitam uma acentuação ou uma atenuação, em todo caso uma valorização da enunciação, que tem poder de distanciamento” (COMPAGNON, 1996, p. 52).

A despeito do Fla x Flu que mobiliza alguns personagens de *Decote*, Euclides está mais absorto em seus pensamentos sobre a amada Branca do que na conversa dos amigos. Quando está prestes a se casar, ouve e cumpre o pedido da noiva de abandonar a sinuca, sob o pretexto da sogra de que “Homem fiel não joga sinuca” (1997, p. 25). A temática da sinuca também aparece em crônicas e peças rodrigueanas: em *A falecida*, Tuninho gasta no bilhar todo o dinheiro que ganhou quando ficou desempregado e seus amigos jogam tanto porrinha quanto sinuca enquanto discutem sobre a final do Fluminense x Vasco.

Outro elemento do universo rodrigueano explorado pelos Atores de Laura foi o uso de expressões e gírias tipicamente cariocas: “uma pequena fabulosa”, “bijuzinho”, “broto”, “um brinco” e “de parar o trânsito”. Além do espaço urbano em que os personagens rodrigueanos transitavam – zona sul, centro, zona norte e subúrbio – a linguagem coloquial utilizada ajudava ainda mais na ambientação nas crônicas e tragédias cariocas da década de 50. Esse coloquialismo permitia aos leitores maior identificação com as histórias, uma vez que as expressões, gírias e a linguagem dos personagens lhes eram familiares, pois faziam parte de um modo de falar do cotidiano carioca e que *Decote* explora tão bem. Dessa forma, ao privilegiar um modo de falar cotidiano do carioca da década de 50, bastante explorado por Nelson, e suas predileções

pelo jogo de sinuca e de futebol, os Atores de Laura procuram ressaltar o ambiente em que a peça se passa: a cidade do Rio de Janeiro⁵.

Nelson Rodrigues impôs na escrita das crônicas de *A Vida como ela é...* e nas tragédias cariocas, sua memória da cidade e os elementos que considerava constitutivos do imaginário carioca. Como afirma Victor Hugo Adler Pereira: “A partir de *A Falecida*, o cotidiano urbano e os tipos humanos que correspondem a representações pelo senso comum do que seria específico da vida ‘carioca’ predominam nas peças de Nelson Rodrigues...” (PEREIRA, 1995, p. 138). Esse “específico da vida carioca” a que se refere Adler Pereira, diz respeito, por exemplo, ao futebol, jogo de sinuca e jogo de bicho de *A Falecida* e de *Boca de Ouro*, às gírias faladas no Rio de Janeiro que Nelson colocou na boca de seus personagens e aos papéis femininos esperados pela sociedade da década de 50. Assim, em *Decote*, Euclides explica que sua amada Branca é “moça de família” (1997, p. 24).

Na moral social vigente na década de 50, o papel destinado a uma mulher solteira era a preparação para o casamento, tal como Branca o faz no segundo quadro. As mulheres jovens eram classificadas como “moças de família”, de gestos contidos, respeitavam os pais e preservavam a virgindade⁶ para o casamento (BASSANEZI, 2001, p. 610). Em oposição às “moças de família”, havia também as “moças levianas”, que se vestiam de forma ousada, permitiam certas

⁵ É válido ressaltar que muitos encenadores propuseram uma universalização da obra rodrigueana, privilegiando os aspectos arquetípicos das obras em detrimento do cotidiano, principalmente, carioca. Desse modo, as ações parecem se passar em qualquer lugar e não necessariamente no Rio de Janeiro. Ao se enfatizar cenicamente, por exemplo, os elementos expressionistas identificados nos textos, nas montagens de Antunes Filho de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*⁵ (1981) e de *Paraíso zona norte*⁵ (1989), assim como em *Toda nudez será castigada* (2006), do Armazém Companhia de Teatro, o espaço carioca em que as peças de Nelson se inserem é, praticamente, apagado nas encenações. Acrescenta-se a isso o fato de muitas montagens das peças de Nelson apresentarem um tom demasiadamente solene, enfatizando um Nelson sério, sem a ironia do exagero e da caricatura, presentes em sua obra, além do espaço urbano em que se inserem e onde se desenvolvem as tragédias cariocas quase passar despercebido.

⁶ Por outro lado, os homens jovens eram incentivados a ter relações sexuais com prostitutas a fim de reforçarem sua virilidade (BASSANEZI, 2001, p. 612).

intimidades que manifestassem a sexualidade e namorava rapazes diferentes (BASSANEZI, 2001, p. 612).

Nas crônicas e peças de Nelson, as supostas “moças de família” moravam na zona norte, enquanto as “levianas”, na zona sul, embora no decorrer do texto ele subvertesse essa moral. Desse modo, Euclides passa a repreender o decote que Branca começa a usar, esbravejando: “Mulher minha não usa decote!” e “Se você não tirar esse decote, eu não te toco mais!”. O decote serve, na perspectiva de Euclides, como uma metáfora do pecado, pois incita nele a desconfiança de que a mulher o está traindo: “Você está me escondendo alguma coisa. Que decote é esse?” (1997, p. 31). De modo análogo, na crônica “Decote”, de *A vida como ela é...*, Clara era descrita, na perspectiva do marido, como “mãe displicente, vivia em tudo que era festa, exibindo seus vestidos, seus decotes, seus belos ombros nus” (RODRIGUES, 2006, p. 527). Quando o marido, apoiado pela filha, decide matar Clara, “atirou duas vezes no meio do decote” (RODRIGUES, 2006, p. 529).

Nesse quadro, portanto, aparecem as frases sobre a traição, proferidas sempre pelo Doutor Moacir, pai de Branca, ao genro Euclides: “A fidelidade é um fio tênue, invisível, que pode se romper a qualquer momento” (1997, p. 25) e “Branca é uma santa, mas é de carne e osso. Resumindo: é mulher, e não existe mulher fiel” (1997, p. 25), frases essas que podem remeter à análise do Dr Magarão, da crônica “Casal de três”: “[...] desconfie da esposa amável, da esposa cordial, gentil. A virtude é triste, azeda e neurastênica” (RODRIGUES, 2006, p. 548). Como em suas *Memórias* Nelson proclama que “o problema do brasileiro é ser ou não ser traído” (RODRIGUES, 2009, p. 101), Euclides, de *Decote*, acata a sugestão do sogro de procurar testemunhar o adultério de Branca. Vale ressaltar que na zona norte rodrigueana, era comum genro conversar com o sogro sobre o andamento do casamento, como pode ser observado em “Casal de três”, onde Filadelfo procura Dr. Magarão para conversar sobre sua suspeita que a esposa Jupira o trai.

A desconfiança que Branca o traía mostrou-se infundada: ao flagrar a esposa em sua casa pedindo que Tunico se escondesse, não sabia que se tratava de uma festa surpresa que Branca havia planejado com vários familiares e amigos de Euclides para anunciar a gravidez ao marido. Este, por sua vez, ao ouvir Branca conversando com Tunico, volta a questioná-la sobre o decote do vestido e bate nela com o taco de sinuca até matá-la, ou seja, mais um desfecho trágico tão comum na obra rodrigueana e que encerra todos os quadros de *Decote*.

Enquanto o coro de convidados sai em procissão atrás da maca que carrega Branca, entram, por outro lado, mulheres cantarolando o hino do Fluminense. Como um coro de tias solteironas, tal como aquelas de *Toda nudez será castigada* e de *Doroteia*, as vizinhas despem Inês, comentando sobre a inocência e beleza da jovem. As vizinhas logo mostram preocupação com a suposta pureza da moça:

SEGUNDA VIZINHA: O vestido não pode deixar as pernas de fora.

TERCEIRA VIZINHA: É pelas pernas que vêm a tentação...

PRIMEIRA VIZINHA: As virgens são lindas! (1997, p. 38).

No entanto, assim como fazia Nelson Rodrigues, *Decote*, subverte os códigos morais aparentes nas crônicas e nas peças, pois esse terceiro quadro acaba por revelar, pela própria boca de Inês, dirigindo-se ao irmão, que ela não era a “moça de família” que todos acreditavam ser: “Eu nunca fui santa [...] Quer saber? Lembra do Castilho? [...] Já prevaricamos. [...] E não foi só ele. Teve o Castilho, o Haroldo, o Ademir Menezes, o Bigode, o Gerson, Assis, Rivelino, Romerito, Pintinho⁷. Foram muitos” (1997, p. 41). Apesar do rol dos jogadores

⁷ Ao atualizar a peça em montagens de diferentes anos, a jovem Inês ainda cita o nome de algum jogador famoso do Fluminense.

de futebol, de épocas díspares, o que confere ainda mais comicidade à cena, Inês revela ao irmão que quem verdadeiramente ama é ele. Apesar de hesitar um pouco, Clecio acaba por ter relações sexuais com a irmã, tipo de incesto que Nelson explorou em *Engraçadinha*⁸. Pelo ato, decidem se matar com veneno ofertado pelo coro de convidados, tipo de suicídio que aparece em *Engraçadinha* e que Tio Raul, de *Perdoa-me por me traíres*, comete.

Na transição para o quarto quadro, ao saírem o casal, levado na maca, e os convidados, os homens começam uma outra fila de convidados de um casamento e, novamente, falam como um coro ao olharem para a noiva: “Feia!” (1997, p. 45). Trata-se, agora, de Celina, uma irmã feia que vai se casar com um homem outrora namorado da irmã Cíntia. A disputa de duas irmãs pelo mesmo homem já havia sido retratada por Nelson em, por exemplo, *Vestido de noiva* e *A serpente*, além de algumas crônicas de *A vida como ela é...*

Devido à resistência da irmã em se casar, pois além de se sentir pretensamente culpada por ter roubado o namorado da irmã, acredita que devido à sua feiura o marido vai lhe trair, Cíntia explica que praticamente jogou a irmã nos braços do namorado “...por compaixão [...] Eu não queria que você morresse sem provar o doce gosto de um beijo!” (1997, p. 46). Como solução para a feiura da irmã, Celina então propõe o suicídio duplo, já que “as mortas são lindas!” (1997, p. 47), assim como acreditava Zulmira, de *A falecida*. Celina bebe o veneno, mas Cíntia não e, ao ver os convidados admirando a beleza da irmã envenenada, retira seu corpo e coloca-o na maca.

O quinto quadro mostra, paralelamente, uma família em *tableau*, como que posando para uma foto tal qual “um antigo retrato de família” (1997, p. 51), um “álbum de família”, e assistindo a tia dando banho no jovem sobrinho Candinho. Assim como Serginho era cuidado pelas três tias solteironas após a morte da mãe, em *Toda nudez será castigada*, Candinho também perdera a mãe

⁸ Embora, nesse romance, o casal não soubesse da relação consanguínea.

e ficara sob os auspícios da tia, pois sofria de uma “febre” que só ela conseguia conter. A tia faz de tudo para que o sobrinho nunca a deixe e, apesar de tentar dificultar o namoro e casamento de Candinho com Célia, desiste de impedir o enlace quando entende que ficará sem a mesada, embora seja clara a sua obsessão pelo sobrinho.

Em diversos momentos, os membros da família saem do *tableau* e comentam o comportamento e a vida do rapaz, de modo comparável ao dos personagens masculinos rodrigueanos que evitavam o casamento:

ROBERTO: [...] Já fez vinte e dois anos e nunca teve uma namorada. E digo mais: é virgem!

ARTUR: Muito estranho... Não gosta nem de futebol! (1997, p. 53).

No dia do casamento, um dos familiares de Candinho exalta a beleza da noiva: “Célia está tão linda! Parece até a Olivia de Havilland!” (1997, p.57). A referência aqui à atriz de *E o vento levou* é mais uma característica de alguns personagens rodrigueanos, como Celeste, de *Boca de Ouro*, que afirma ter iniciado o relacionamento com o bicheiro, apesar de casada com Leleco, porque Boca havia lhe prometido uma viagem para conhecer Grace Kelly. Entretanto, na hora do casamento, Candinho se joga da torre da igreja e é levado na maca pelos carregadores. Desfecho inesperado e semelhante ao de Candinho teve Alipinho, personagem de “Noiva da morte”, de *A vida como ela é...* que, após ficar noivo de Marta, termina o conto vestindo-se de noiva, com véu e grinalda e enforcando-se ao som da marcha nupcial.

O sexto quadro se passa em uma repartição pública e mostra certo companheirismo entre os colegas de trabalho Pacheco e Álvaro. Nesse quadro, há referências diretas a Nelson Rodrigues quando, por exemplo, Pacheco examina uns processos e exclama: “Outra peça desse Nelson Rodrigues. Não vou

nem ler. Está censurado!” (1997, p. 61) e quando fala ao telefone: “Não me interessa... Aquilo é um imoral! Um tarado! Está censurado!” (1997, p. 63).

Apesar da recepção discreta que *A mulher sem pecado* (1941), peça inaugural de Nelson, teve, foi com *Vestido de noiva* (1943) que o dramaturgo conheceu o sucesso teatral. Entretanto, sua terceira peça, *Álbum de família* (1946), foi proibida pela censura federal e só liberada em 1965, ao passo que tanto suas crônicas futebolísticas quanto folhetins, como *Meu destino é pecar*, assinado como Susana Flag, continuavam a fazer sucesso. Também o romance *O casamento* (1966) foi vetado pelo ministro da justiça do governo Castello Branco. Desse modo, o personagem Pacheco, de *Decote*, simboliza a censura que considerava Nelson subversivo e imoral.

Quando Pacheco ouve do amigo Álvaro que está tendo um caso com uma “pequena maravilhosa”, oferece seu apartamento de Copacabana para os encontros amorosos do colega. Copacabana é representada no texto rodrigueano como o espaço do pecado, seguindo o imaginário social da época da zona sul, um espaço de preceitos e comportamentos morais mais liberais. É no apartamento⁹ de um amigo, localizado na rua Barata Ribeiro, que Bibelot leva Aurora e Silene, assim como o fazem uma galeria de personagens de crônicas de *A vida como ela é...*

A cada encontro de Álvaro com a mulher, Pacheco quer saber detalhes do encontro e se lamenta de não ter com a esposa o tipo de sexo que o colega tem com a amante: “Chegou com um decote estonteante! Não pestanejei. Rasguei o vestido como um animal!” (1997, p. 66). Além da curiosidade acerca dos encontros de Álvaro, Pacheco, insistentemente, liga para a esposa para

⁹ Em uma época quando ainda não havia surgido o motel, os encontros sexuais se davam em apartamentos, comumente chamados de *garçonière*, que homens mantinham, geralmente, em Copacabana.

pedir que ache o brasão do Fluminense, pois este pode trazer-lhe sorte na final do campeonato que se aproxima.

Álvaro conta que como prova de amor, Glória havia lhe presenteado com um brasão do Fluminense e Pacheco então descobre que a amante do colega é sua esposa. Chamando-o de canalha, Pacheco ameaça Álvaro: “Vais continuar a encontrar a Glória como se nada tivesse acontecido, entendeu?! E tem mais... Todo dia quero os detalhes. [...] Se não... meto uma bala na tua cara” (1997, p. 67). Situações semelhantes aparecem em diversas crônicas de *A vida como ela é...* Em “A mulher do próximo”, por exemplo, Arlindo descobre que sua esposa o trai com o colega Gouveia, mas como condição para não matá-lo, impôs que cuspiisse na cara do colega traidor toda vez que o visse. Apesar de Pacheco ter chamado o colega de “canalha” foi, todavia, sua própria atitude de ordenar que Álvaro continuasse a ter um caso com sua esposa, contando-lhe todos os detalhes que, na verdade, o caracteriza como “canalha”, tipo de personagem recorrente no texto rodrigueano. Assim como Álvaro não conseguiu levar a situação adiante e levou “dois tiros na cara” (1997, p. 67) dados por Pacheco, Arlindo “meteu uma bala nos miolos” de Gouveia quando este pediu que não lhe cuspiisse na cara.

O sétimo quadro também trata do tema da traição. Embora a mulher de Guedes suspeite que o marido tenha uma amante, Guedes sempre encontra desculpas tolas para despistar a mulher que, nem um pouco ingenuamente, aceita. Um dia, indo ao encontro da amante, é confundido com um torcedor do Fluminense por flamenguistas, leva uma surra e é internado. Recuperado da cirurgia, decide ser fiel à esposa, que contrata como empregada a ex-amante do marido. Quando a ex-amante se oferece a Guedes, ele recusa, se dizendo outro homem. Ao ouvir a conversa, a mulher de Guedes atira no marido e explica: “Homem fiel eu não quero. Homem fiel é homem morto!” (1997, p. 78).

Nesse quadro, os Atores de Laura utilizam um recurso de ironia sempre presente nas crônicas rodrigueanas: a inversão do previsível, fazendo com que os desfechos de traições ganhem contornos tragicômicos, como em “Casal de três”, onde Filadelfo, a fim de salvar seu casamento com uma mulher que era apaixonada pelo seu melhor amigo, lhe implora que desfaça o noivado, chegando a ameaçá-lo de morte, e insiste que ele almoce todos os dias em sua casa para que continue, assim, amante de sua mulher e essa, por sua vez, traga de volta à harmonia do casamento (RODRIGUES, 2006, p. 547 – 551).

No oitavo e último quadro, aparecem as referências a doenças, outro tema recorrente na obra rodrigueana¹⁰. Em velórios, mulheres carpideiras comentam efusivamente sobre os motivos dos óbitos de diversos mortos que ali se encontram: “Que coisa, né? Embolia pulmonar!” (1997, p. 80), “Doencinha horrerosa, hein...” (1997, p. 85) e “Morreu de tanto fumar. Morreu entupido no próprio catarro...” (1997, p. 87). Em cada um desses velórios, as mulheres comentam que a reportagem que o jornalista¹¹ Washington Resende faz dos óbitos é de tratamento poético: “...só o Resende para dignificar uma morte dessas!” (1997, p. 83), “Agora o Resende... que gênio! Transformar os pulmões do falecido fumante numa arena onde leões devoravam cristãos!” (1997, p. 87) e “Que glória, hein! Morrer comemorando um gol de placa! Só o Resende para transformar essa tragédia em poesia esportiva!” (1997, p. 85). No entanto, a personagem aparentemente mais misteriosa é Elaine, que comparece a todos esses velórios e ao se apresentar ao jornalista, comenta: “Ninguém detalha as angústias e glórias da morte como o senhor!” (1997, p. 81), “O senhor me fez ver a morte com outros olhos...” (1997, p. 81), para finalmente pedir: “Quero ser uma morta de primeira página” (1997, p. 82).

¹⁰ Doenças e problemas físicos como varizes, cegueira, epilepsia, asma, tumores, vermes e tuberculose.

¹¹ A imprensa carioca também exerce papel importante nas crônicas e tragédias rodrigueanas, uma vez que colabora na construção da mitologia urbana e na manipulação da opinião pública.

Pode-se inferir, portanto, que o jornalista Washington Resende é uma referência explícita ao próprio Nelson Rodrigues, que tanto buscava valorizar a metáfora e o exagero na escrita. Desde o início de sua carreira na imprensa carioca, ainda na adolescência, Nelson tinha a preocupação com a linguagem que deveria se inscrever em sua obra: “Fui um autor correndo, ofegante, atrás das metáforas mais desvairadas. [...] Também o adjetivo era minha tara linguística” (RODRIGUES, 2009, p. 367). A impessoalidade jornalística, o excessivo respeito à “veracidade” dos fatos e a objetividade informativa eram combatidas pelo escritor através da expressão “idiotas da objetividade” em diversas crônicas selecionadas pelo escritor e publicadas em *A cabra vadia*. Esse tipo de escrita jornalística o levou, inclusive, a criticar duramente o *copydesk*, sob a argumentação de que a uniformização dos textos, a supressão de exageros e adjetivos e muitas exclamações que dessem à notícia um caráter sensacionalista, faziam com que toda reportagem fosse por demais objetiva e fria. Nelson, defensor da subjetivização e da ficcionalização da reportagem, achava que a nova técnica tirava toda a emoção do acontecimento. Por ser um jornalista afeito ao exagero, à adjetivização e à metáfora, Washington Resende foi procurado por Elaine, que queria ser uma “morta de primeira página”.

Elaine teve destino semelhante ao de Zulmira, de *A falecida*. Tal como a protagonista da tragédia carioca, a morte de Elaine passou despercebida pela imprensa. No entanto, enquanto Zulmira não teve o tão sonhado enterro porque Tuninho descobrira sua traição, vindo a perder todo o dinheiro que seria usado para o enterro de luxo da mulher em uma aposta no Vasco na final contra o Fluminense, Elaine acreditou no comentário sarcástico de Washington Resende de que se ela gostaria de ser a morta da primeira página, que matasse o chefe da redação onde o jornalista trabalhava. Errando o tiro no chefe, Elaine se mata. O quadro se encerra com a ordem recebida por Washington Resende de não dar uma nota sequer no jornal sobre Elaine e fazer a cobertura total da final do campeonato. Assim, o jornalista exclama: “Então vamos logo. Porque, em final

de campeonato, o que não falta é história para contar! Eu sou como o Nelson da página esportiva: tricolor de coração!” (1997, p. 88).

O epílogo, sem diálogos e totalmente coreografado, se dá sob a música *Na cadência do samba*, que apresentava o programa Canal 100 e que eventualmente contava com leituras dramatizadas de crônicas futebolísticas de Nelson a fim de ilustrar ou celebrar determinada partida ou final de campeonato. Durante o epílogo, os personagens entram e formam um semicírculo, “como se estivessem em um estádio de futebol” (1997, p. 89) e comemoram, em movimento coreográfico, assim como acontece no prólogo, a marcação de um *gol*.

1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase todo o universo rodrigueano se encontra em *Decote*; parece um trabalho de bricolagem do texto rodrigueano, que ganha uma nova forma e sentido após a criação do texto dramaturgic e do espetáculo. Como assinala Compagnon, “no exercício infantil de bricolagem, de cortar, colar e compor, o texto se torna “a prática do papel” (COMPAGNON, 1996, p. 12)” e, nesse caso, é a caneta que “reúne as propriedades de tesoura e cola” (COMPAGNON, 1996, p. 58). A citação, segundo Compagnon, viria dos elementos externos que são agregados ao texto e a ele dão sentido. Assim, “... no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar” (COMPAGNON, 1996, p. 12).

Dessa forma, a bricolagem em *Decote* da obra rodrigueana vem da economia de cenários e objetos de cena que buscam dar agilidade às transições de cenas, da obsessão com o tema da morte e com o desejo de personagens de ficarem famosos pelo enterro, da temática recorrente do beijo e do sexo como indicadores do fenômeno do trágico, da presença do coro que comenta e reflete

sobre situações e das tias solteironas que repudiam o sexo e se comprazem ao cuidar de sobrinhos, da temática da traição e do incesto, da recorrência de referências ao jogo, a doenças e a artistas hollywoodianos, das ambientações em repartição pública, bilhar e em casas onde obsessões e desconfianças sufocam personagens.

Decote procura, ainda, em todos os quadros, trazer ao palco o cotidiano carioca explorado por Nelson nas crônicas de *A vida como ela é...* e nas tragédias cariocas não apenas através do Fla x Flu que liga dramaturgicamente toda a peça, como também na utilização de expressões e linguagem coloquial e na abordagem do imaginário social dos comportamentos contrastantes entre habitantes da zona norte conservadora e da zona sul liberal, enfatizando o papel que Copacabana exercia como espaço do pecado. Também personagens-tipo da galeria rodrigueana se encontram no espetáculo: o canalha, as tias, a mulher virtuosa e a adúltera ou leviana e o jornalista. Com relação a esse último, o personagem Washington Resende é uma citação do próprio Nelson, afeito a metáforas, adjetivações e ficcionalizações do fato. Outro personagem que age como uma citação à vida do escritor é Pacheco, que tal como a justiça brasileira da época da ditadura militar, censurou Nelson sob acusação de subversão e imoralidade.

A intertextualidade com a obra rodrigueana também está presente nos recursos estilísticos utilizados em *Decote* como as elipses, hipérboles, metáforas, adjetivações e ironia, principalmente no que se refere aos desfechos trágicos ou tragicômicos inesperados. Trata-se, portanto, de uma citação onde o texto dramaturgico do espetáculo realiza algo como uma apropriação do texto texto rodrigueano, mas aquele tipo de apropriação a que Compagnon se refere: “a citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela” (COMPAGNON, 1996, p. 37).

A intertextualidade tem sido muito explorada no teatro contemporâneo como um procedimento de construção textual e cênica. No jogo intertextual proposto por *Decote*, não houve qualquer tentativa de representar personagens, crônicas ou cenas de peça de Nelson Rodrigues. Embora muitas situações possam nos remeter a variados fragmentos de textos de Nelson, elas se dão em diferença, pois não são fruto de mimesis, mas de intensa pesquisa do grupo do universo rodrigueano, de um exercício de citação, como propõe Antoine Compagnon:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. [...] a frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado... [COMPAGNON, 1996, p. 13].

Além dos fragmentos de textos rodrigueanos que se tornaram um outro e novo texto em *Decote*, podemos perceber nesse espetáculo fragmentos de outras montagens dos Atores de Laura, configurando o que Marsha Kinder conceituou como retrosserialidade. Embora a pesquisadora tivesse cunhado e utilizado o termo ao analisar a cinematografia de Pedro Almodóvar, a noção de retrosserialidade, uma vertente, por assim dizer, da intertextualidade, pode ser aplicada ao conjunto da obra dos Atores de Laura. Marsha Kinder entende como retrosserialidade o conjunto de intertextos que formam um banco de dados ao qual todos os filmes de Almodóvar se referem, embora os temas que se encontram nesse banco de dados sejam geralmente retomados em diferença. Dessa forma, o trabalho dos Atores de Laura é retrosserial no sentido em que não há, na maioria dos espetáculos da companhia, determinados atores que sempre façam o papel de protagonistas, todos têm a mesma importância, inclusive em uma mesma peça, como ocorre em *Decote*. Em todas as montagens, há um trabalho corporal específico, onde gestos e movimentos são coreografados, uma busca por um texto trabalhado a várias mãos, através de

criação coletiva e o recurso da improvisação como modo de exploração, de descoberta de linguagem cênica e de meio de criação de texto.

Também temas são retomados, em diferença, em espetáculos: *Adultério*, que trata de traição de diversas maneiras, embora realizando um jogo intertextual com *Seis personagens em busca de um autor*, de Pirandello, e com uma manchete de jornal sobre um caso adultério, em vários momentos pode remeter a plateia ao universo rodrigueano de *Decote*.

Talvez a ideia de intertextualidade e de retroserialidade no conjunto da obra dos Atores de Laura esteja relacionada ao fato de que pela companhia ter uma equipe estável, cujo núcleo se mantém praticamente o mesmo desde sua fundação, há quase 28 anos, e realizar um trabalho sustentado pelo coletivo, tenha conseguido imprimir um projeto artístico com uma marca própria, evidenciada em cada espetáculo e reconhecido pela plateia.

REFERÊNCIAS

COMPANHIA DE TEATRO ATORES DE LAURA. *Decote*. Rio de Janeiro: Garamond, 1997.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001. p.605 – 639.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Revista Sala Preta*, São Paulo, no. 1, p. 105-112, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57011>. Acessado em 24/01/2020.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

KINDER, Marsha. All about the Brothers: retroseriality in Almodóvar's cinema. In: *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues – dramático cronista. In RESENDE, Beatriz (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *O berro impresso das manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias: a menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, no. 6, p. 155-164, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>. Acessado em 18/01/2020.

REFERÊNCIA MULTIMÍDIA

<http://www.atoresdelaura.com.br>

ENTREVISTA

HERZ, Daniel. In: *7º Seminário Permanente de Teatro para Infância e Juventude*. Maio de 1997. Acervo da autora.

Recebido em 29/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.