

Aqueles dois: um encontro entre um conto e uma encenação.¹

Carlos Magno Camargos Mendonça²

Resumo: *Este ensaio aborda a comunicabilidade na encenação teatral. Para além dos sistemas de códigos que mediam o processo interativo entre o sujeito que atua e os que assistem, nos interessa o modo pelo qual o corpo do ator é capaz de esteticamente intensificar as funções comunicativas do espetáculo para o espectador. Acreditamos que sobre o corpo do ator se articulam as linguagens expressivas responsáveis por ampliar a percepção do texto dramático no texto do espetáculo. Nossa análise se dará sobre a adaptação feita pela Cia Luna Lunera, de Minas Gerais, para o conto “Aqueles dois” de Caio Fernando Abreu. Procuraremos perceber como a adaptação estetizou o corpo e seus gestos na tentativa de criar uma linguagem capaz de fortalecer os vínculos entre o espetáculo e o público.*

Palavras-Chave: *Corpo. Teatro. Semiótica.*

1. Introdução

Ao comentar a pertinência problemática de uma semiótica do teatro, Ugo Volli afirmou que “o teatro só existe verdadeiramente na concreta co-presença de atores e espectadores” (VOLLI, 2007, p. 284) Inspirados na consideração de Volli, compreendemos que a necessária co-presença se dará no compartilhamento das experiências entre o espectador e o texto teatral. O texto teatral é sempre um híbrido, resultado do somatório de outros textos. Dentre estes textos, nossa análise prioriza a ação do corpo do ator no texto do espetáculo.

O texto do espetáculo não deve ser limitado a uma criação da direção cênica, sua composição é mais complexa e está estruturada sobre o desenvolvimento social, estético e técnico do próprio teatro. Sob o texto do espetáculo estão reunidas dimensões verbais e não verbais da encenação: ambiente da ação, figurino, objetos cênicos, *design* de luz, trilha sonora, utilização de imagens em movimento ou fotografias, movimentação do corpo, gestual, entonação vocal, texto lingüístico, roteiro, texto dramático, dentre outras. Não há uma hierarquização das dimensões ou um esquema pré-definido para o ingresso do encenador e do ator no texto do espetáculo. O conceito criativo pode surgir de um texto musical, de um conjunto de sonoridades, de uma técnica corporal, de uma experiência vivida no cotidiano, da

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. macomendonca@gmail.com

leitura de um texto dramático ou jornalístico, de uma obra literária, de contos da cultura popular, enfim de uma vasta gama de possibilidades. Volli ressalta que a construção deste texto está condicionada pelas disponibilidades técnicas e pelas condições sócio-culturais do lugar e da época da encenação. A montagem do texto do espetáculo “se trata de um fenômeno ao mesmo tempo semiótico e estético, do qual depende a capacidade de comunicação do teatro e o prazer estético que daí deriva.” (VOLLI, 2007, p. 284)

Dentre as dificuldades metodológicas de uma análise semiótica do teatro, Greimas e Courtés (2008) pontuam a conciliação entre a presença de significantes diversos e a existência de um significado único. Ou seja: a análise deveria se dedicar separadamente aos aspectos variados que compõem o espetáculo e posteriormente reunir os dados resultantes para observá-lo, ou segmentar simultaneamente o discurso teatral? Como alternativa possível, os semióticos indicam a hipótese levantada por algumas pesquisas atuais: “a da possibilidade de uma construção do objeto teatral que, situada no nível das estruturas semióticas subjacentes, seria capaz de dar conta de e/ou gerar o espetáculo manifesto por todas as linguagens.” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 494)

O professor e pesquisador do espetáculo Patrice Pavis (1999) relembra que os elementos visuais e lingüísticos fundidos em um espetáculo sempre mantêm sua autonomia. Para o pesquisador, uma possível especificidade caracterizadora de um signo teatral estaria na capacidade do espetáculo de colocar em funcionamento, reorganizar e servir-se simultaneamente de materiais cênicos diversos. Todavia, Pavis esclarece que esta técnica está presente em outras artes da representação. Avançando na questão, o pesquisador considera ser uma opção estética ou ideológica a manutenção da autonomia dos materiais cênicos ou a fusão entre eles com a finalidade de criar uma síntese “*especificamente teatral*”.

A especificidade derradeira dos signos teatrais talvez resida na faculdade de usar os três funcionamentos possíveis dos signos: *iconicamente* (mimeticamente), *indicialmente* (em situação de enunciação), *simbolicamente* (como sistema semiológico sobre o modo ficcional). O teatro, na verdade, visualiza e concretiza as fontes da fala: ele indica e encarna um mundo fictício por meio de signos, de modo que ao termo do processo de significação e de simbolização, o espectador reconstitui um modelo teórico e estético que analisa o universo dramático representado a seus olhos. (PAVIS, 1999, p. 139)

Na perspectiva teórica de Greimas e Courtés, o espetáculo caracteriza-se, sob um ponto de vista interno, por possuir um espaço tridimensional fechado, com a presença de objetos cênicos e momentos de encenação; sob um ponto de vista externo, por contar sempre com a presença de espectadores (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 495). Na proposição do espetáculo está um jogo estético responsável por estabelecer a interação entre ator e espectador. Um conjunto de linguagens de manifestação tem no corpo do ator o ponto de

partida para o percurso gerativo de sentido do espetáculo. Mas qual teatro investirá neste tipo de percurso? Aquele em que o corpo do ator não é um objeto complementar a palavra e sim uma estrutura produtora de sentido na cena. A gestualidade oral - as performances da voz-, ou a visual - como gesticulações e movimentações-, serão para o ator recursos que criam emoções. Pavis observa que, amparados no pensamento de Artaud, Meyerhold e Grotowski, muitos encenadores buscam para o exercício corporal do ator uma linguagem baseada no signo icônico. “O corpo do ator torna-se o ‘corpo condutor’ que o espectador deseja, fantasia e identifica (identificando-se com ele). Toda a simbolização e semiotização se choca com a presença dificilmente codificável do corpo e da voz do ator.” (PAVI, 1999, p. 75)

Os signos icônicos são aqueles que possuem uma semelhança com seu objeto. Entretanto, é preciso lembrar que a semelhança é regida por convenções. A experiência cultural e social determinará e convencionará o reconhecimento da semelhança que o exercício corporal do ator invoca na encenação. A gestualidade oral e visual do ator oferece para o espectador um fluxo comunicativo em que as significações pertencem ao regime icônico. É a partilha com a experiência ordinária do espectador que estabelecerá níveis de significação à linguagem corporal do ator, aqui tomada por sua capacidade comunicativa e densidade expressiva.

Cabe ao corpo do ator revelar ao espectador os elementos e sentidos mais ocultos do texto do espetáculo. Pavis relembra que na teoria clássica da expressão há a crença na existência prévia do sentido no interior do texto e que a expressão seria o exercício de retirada, de materialização do sentido pré-dado. Sob esta angulação, a matéria expressiva serviria a uma valorização extremada da idéia. Atualmente, não é mais desejável a separação entre a forma e o conteúdo. Para o teatro moderno os processos de criação, os jogos de interpretação e encenação, os recursos técnicos e a interseção com outros sistemas significativos convergem para produzir um sentido não previsto aprioristicamente.

A obra dramática não reflete um mundo anterior, ela entrega este mundo na visão e na forma que ela tem dele. Quer este trabalho de enformação do conteúdo (e de conteudização pela forma) se chame *escritura*, estruturação ou *prática significante*, ele tem em todo caso, por resultado, não mais separar pensamento e expressão, mas torná-las solidárias. (PAVIS, 1999, p. 154)

Encenador e ator escolhem os materiais cênicos e os gestuais com o objetivo de sinalizar para o espectador percursos interpretativos do espetáculo. Este sinal não é uma idéia, um sentido fechado pelo texto. Pelo contrário, o sinal proporá questões para o texto e para o sentido da representação abrindo possibilidades de leitura para o espectador.

2. O corpo na cena

Parece enfim que a mais elevada idéia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a idéia furtiva da passagem e da transmutação das idéias em coisas, muito mais que a da transformação e do choque dos sentimentos nas palavras. (ARTAUD, 1999, p.128)

Analisar um corpo é circunscrevê-lo em territórios epistemológicos e sob determinadas condições investigativa. Escolher os movimentos e deslocamentos, as tonalidades vocais, as gestualidades para a interpretação no texto do espetáculo é também eleger categorias e modalidade de apresentação para o corpo. Na criação do texto do espetáculo, o corpo do ator é uma espécie de texto aberto a recepção construtiva do sentido. Sob os princípios do regime icônico, a legibilidade do corpo na cena dependerá de sua capacidade em mimetizar as situações culturais e sociais em que o espetáculo estará envolvido. Submetido às condições indiciais, a linguagem corporal guardará os rastros desta identidade cultural a que a iconicidade está vinculada, porém suas condições de enunciação permitirão perguntas à subjetividade, invocando dimensões deslizantes capazes de provocar a unidade dessa subjetividade. A partir de tal provocação, nas operações simbólicas, o corpo poderá convocar o processo de significação como uma maneira de desnaturalizar os símbolos vigentes e conformadores da subjetividade e da identidade cultural. A corporalidade da personagem, ou seja, a textualidade cênica do corpo do ator, poderá sofrer múltiplos processos de semiotização.

Sobre o corpo do ator na cena poderão conviver textos distintos. O gesto, o movimento corporal, poderá ser consonante com o texto lingüístico ou absolutamente dissonante dele, possuindo um alto grau de autonomia. Assim sendo, os gestos abandonam sua tradicional função de servir ao ator como modo privilegiado pelo qual se expressarão os estados de ânimo da personagem (funcionamento clássico a partir do binômio internalização no texto/exteriorização na expressão), para transformarem-se em produtores de signos (funcionamento a partir da junção pensamento e atividade corporal). Artaud coloca em relevo a importância da gesticulação, da recuperação do sentido da física que se altera a cada época, para reencontrarmos a humanidade do teatro. Para ele, no teatro as conflagrações dos sentimentos humanos, por mais abstratas que sejam, estarão expressas em gestos concretos. Tais gestos precisam de uma eficácia capaz de fazer esquecer “a necessidade da linguagem falada. Se a linguagem falada existe, ela deve ser apenas um meio, uma retomada, uma parada do espaço agitado; e o cimento dos gestos deve, através de sua eficácia humana, atingir o valor da verdadeira abstração.” (ARTAUD, 1999, p.126)

Pavis alerta para o fato de, na encenação, tudo ser significativo no trabalho gestual do ator, pois tudo ganhará valor sgnico e os gestos, independente de sua origem, pertencerão  categoria esttica³. “Porém, inversamente, o corpo do ator nunca  totalmente redutível a um conjunto de signos, ele resiste a semiotização, como se o gesto, no teatro, conservasse sempre a marca da pessoa que o produziu.” (PAVIS, 1999, p. 186)

O corpo do ator materializa o discurso do texto do espetáculo e  materializado por ele. A criação da linguagem corporal  repleta de conotações responsáveis por organizar o sentido pretendido pelo texto do espetáculo. Como ressalta Pavis (2003), o ator  o centro, o ponto nevrálgico do acontecimento teatral.  via o corpo do ator que o texto dramaturgico ganha vida e que as proposies do encenador se tornam legíveis ao espectador. O corpo do ator  o lugar das passagens simbólicas do espetáculo. Seja na conveno ficcional proposta pelo ator ou na ao da performance,  o corpo que oferecer ao espectador a partilha artística do texto do espetáculo.

Na cena, o ator para escolher os signos que textualizaro seu corpo necessita trabalhar paralelamente com elementos claros e ambíguos. Entretanto, o risco deste trabalho está na preciso das medidas para que os elementos claros não banalizem a ao e os ambíguos não a transformem em incompreensível. O trabalho do ator se realiza sobre seu corpo, mas  o outro quem atribui sentido a ele.

3. No possível fim da especificidade, um encontro

Remontando ao debate sobre a especificidade teatral, Pavis coloca em questo o inevitável encontro do teatro com os outros meios de comunicação. Para ele, o centro do debate  se, no encontro, o teatro perde sua alma ou adquire nova especificidade. O pesquisador observa que  cada vez maior o intercâmbio da encenação com elementos do vídeo, da projeo de imagens, do uso de sonoridades pr-gravadas no interior da cena, dentre outras formas de interao com meios de comunicação audiovisuais. “Os processos de empréstimo e de intercâmbio entre o teatro e os meios de comunicação são tão freqüentes e

³ Pavis ao especificar a tipologia dos gestos esclarece: “Nenhuma tipologia dos gestos  verdadeiramente satisfatória, nem no tocante aos gestos executados na realidade, nem aos executados no teatro. Costuma-se distingui-los em:

- gestos inatos, ligados a uma atitude corporal ou a um movimento;
- gestos estticos, trabalhados para produzir uma obra de arte (dança, pantomima, teatro etc.);
- gestos convencionais que expressam uma mensagem compreendida pelo emissor e pelo receptor.” (PAVIS, 1999, p. 185)

diversificados, que não há mais sentido em definir o teatro como uma ‘arte pura’” (PAVIS, 1999, p. 140).

A imbricação com aspectos midiáticos é também características da literatura de Caio Fernando Abreu. Em seus contos, a remissão a filmes, as memórias musicais, os aspectos da telenovela se juntam para conferir vigor e densidade dramática à cena da escritura. Se a midiática coloca em questão a especificidade do teatro, em Caio Fernando Abreu ela performa e fortalece a narrativa. No conto “Aqueles dois” o cinema e a música criam o campo afetivo para o encontro das personagens. Aprovados em um concurso para trabalhar na mesma repartição na cidade de São Paulo, Saul e Raul, um vindo do Norte e outro do Sul, se conheceram no primeiro dia de trabalho. A miséria existencial daquele espaço impulsionou a aproximação entre os dois que, ao estabelecerem laços de cumplicidade, passaram a incomodar aos demais trabalhadores. O incômodo gerado levou a demissão dos dois. Como na literatura de Machado de Assis, Caio deixa no texto lacunas para que o leitor deposite suas parcelas de sentido. As palavras não dizem tudo na escritura do conto e a erótica que elas descrevem não é sexual, é a do encontro afetivo entre os corpos, da aproximação, do estar junto. Cada leitor decidirá se houve um envolvimento sexual entre Raul e Saul ou se existe uma relação em que a expressão humana refaz poeticamente os laços existenciais para dois sujeitos escalpelados pelas durezas da vida.

No espaço árido da repartição as referências aos filmes que passam na TV e as letras dos boleros cantados por Raul reavivam a oportunidade do encontro e, ao mesmo tempo, acentuam uma existência melancólica. No conto, os espaços públicos ou privados são sítios de conflito. Antônio Eduardo de Oliveira (2008) lançou mão da noção de heterotopia em Michel Foucault para analisar os contos de Caio Fernando Abreu que têm a metrópole como o espaço do acontecimento.

Foucault, em uma conferência proferida no Círculo Francês de Estudos Arquitetônicos, realizada em 1967- observou que a partir do século XX passamos a viver a época do espaço. Estes não são mais organizados pela fixidez hierárquica, mas são fluidos, movediços. São sítios heterogêneos, lugares sobrepostos, que congregam ao mesmo tempo o perto e o distante. O filósofo lembrou o palco teatral e a tela do cinema para referenciar tais espaços. Para Foucault, é necessário observar as heterotopias e seus espaços de tensão para compreendermos a sociedade atual. As heterotopias são espaços constituídos na fundação da sociedade, que reúnem o mítico e o real. Estes novos espaços, nas palavras de Foucault, “são como utopias realizadas”, contra-sítios onde os espaços reais da cultura que o formou são encontrados, contestados, invertidos ou mesmo representados.

O procedimento analítico proposto por Oliveira lança luz sobre um importante ponto de enlace no encontro entre o conto “Aqueles dois” e o texto do espetáculo da Cia de Teatro Luna Lunera. A heterotopia típica ao funcionamento do teatro e característica aos contos de Caio ofereceu os princípios para a organização dos materiais expressivos na encenação. Na montagem da companhia mineira, quatro atores representam, simultaneamente, as personagens Raul e Saul. A diferença entre os tipos físicos dos atores não produz uma dificuldade na construção imaginária dos corpos das personagens pelos espectadores. O processo de semiotização promovido pelo texto do espetáculo favorece a constituição de uma corporalidade da personagem à maneira de um mosaico. Se a semiotização esbarra na inevitável presença do corpo do ator, a simbolização responsável por constituir o corpo da personagem ocorrerá não na representação de um corpo integral, mas na apresentação de um gesto escolhido pelo ator para marcar a corporalidade da personagem, ou seja, a textualidade corporal desta.

Para além de determinar os elementos gramaticais do gesto no texto do espetáculo, as heterotopias servem, também de modo evidente, a mais dois pontos: ao deslocamento na encenação e à relação dos corpos com os objetos cênicos. Em relação ao deslocamento dos corpos no palco, a ida regular ao espaço do café na repartição é uma oportunidade heterotópica para Raul e Saul, um oásis encontrado naquele “deserto de almas”, uma contestação da experiência pobre daquele trabalho através da reinvenção do espaço burocrático. Em relação aos corpos e o contato com o cenário, os objetos de cena são regularmente organizados e desorganizados com a função de recriar espaços. As memórias referentes a função dos objetos são distendidas em um fluxo significativo regido pela velocidade do texto do espetáculo. De um momento ao outro o espectador é convocado a observar o objeto sob outra significação: luminária de escritório que se transforma em luz do quarto, em lâmpada de *scanner* que investiga os corpos, em luz de fundo para uma dedicatória. Ou ainda, gavetas de arquivos que se tornam mesas, mesa do café da repartição que vira mesa da casa de um dos rapazes. Na movimentação dos objetos, o significante desliza pelas mãos dos atores e pausa rapidamente em um significado, para logo ganhar outro sentido na próxima cena ou retornar ao sentido inicial. A interação entre o corpo do ator e os objetos cênicos estimula o ir e vir no percurso gerador de sentido e oferece para o espectador a visualidade de múltiplos ambientes.

Para o estabelecimento da linguagem corporal no texto do espetáculo a Cia Luna Lunera recorreu aos exercícios de dança típicos ao Contato-Improvisação e aos fundamentos da Teoria dos *Viewpoints* (pontos de vista). Desenvolvida nos anos de 1970, pela coreógrafa

Mary Overlie, a Teoria dos *Viewpoints* foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau (2005). No trabalho das duas diretoras estão determinadas duas dimensões para a elaboração da criação cênica: o treinamento em *Viewpoints* e o processo de Composição.

Os *Viewpoints* são instrumentos que servem ao treinamento dos artistas cênicos – atores, performeres e bailarinos. Um dos objetivos destes instrumentos é a autonomia do artista, oportunizando condições para que este se torne coreógrafo de seus próprios movimentos na ocupação do palco ou espaço da encenação. Concebidos como filosofia transformada em uma técnica, os *Viewpoints* oferecem para encenadores e atores cênicos a possibilidade da criação de um vocabulário e uma linguagem para uma reflexão e uma ação acerca dos movimentos e dos gestos na construção da cena. A linguagem do *Viewpoints* compreende a nominação da passagem de um espaço a outro, de um tempo a outro ou de um estado a outro na encenação. Em um total de nove, os *Viewpoints* Físicos estão divididos em duas categorias:

1. Categoria Tempo, que compreende tempo, duração, resposta cinestésica e repetição;
2. Categoria Espaço, que engloba forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia.

A técnica de dança Contato-improvisação foi criada, no início dos anos 70, pelo bailarino americano Steve Paxton. O princípio da técnica é entrar em relação pelo toque dos corpos. Neste sentido, o movimento é sempre executado a dois e consiste em dar e receber peso. Os artistas cênicos necessitam tomar consciência desta troca para retirar dela seus melhores efeitos. A tomada de consciência não significa estabelecer um roteiro prévio dos movimentos a serem executados, mas aprender a lidar com o desequilíbrio, com o inesperado, com a improvisação e com a diferença de energia na ação. Todavia, a improvisação não significa um exercício livre, ela requer técnica, treino e um trabalho regular de investigação. A partir destes princípios, um diálogo corporal é propiciado nas improvisações. Dentro do diálogo, o artista se serve da gravidade, do peso, do deslocamento, das sonoridades, das escutas, dos objetos de cena para executar seus movimentos. O resultado é o contato consigo e com o outro executado como inicial a cada momento da encenação.

A formação de Paxton passou pela ginástica, pelos balés Clássico, de Martha Graham e Merce Cunningham; por artes marciais como o Aikidô, pelo Tai-Chi Chuan, além do Yoga. O acúmulo decorrente dessa trajetória forneceu os elementos fundamentais ao Contato-Improvisação, que nasceu de um trabalho de residência com 15 bailarinos, no Oberlin College de Ohio, nos EUA. À época, a função do coreógrafo era ensiná-los a colidirem sem se

machucar. A construção dos movimentos decorreu do estabelecimento de níveis de segurança entre os corpos inspirados nos rolamentos do Aikidô. O somatório das técnicas utilizadas por Paxton resultou em uma dança que confere autonomia ao bailarino. Assim, o artista cênico deixa de ser um repetidor de movimentos determinados por outro coreógrafo para ser criador de seu próprio movimento.

A junção dos elementos da técnica de dança Contato-Improvisação com os da Teoria do *Viewpoints* permitiu aos atores da Cia Luna Lunera apresentar uma relação com o espaço da encenação que ora é determinado pelos objetos cênicos e ora é determinado pelo contato dos corpos e os contornos que dele resulta. Enquanto os *Viewpoints* estabelecem as linhas, as raias para a circulação do ator, o movimento imprevisto do Contato-Improvisação cria o efeito de arcos, de curvas, de encolhimentos e expansão dos corpos na arquitetura cênica. O funcionamento conjunto das duas técnicas privilegiou o gesto estético na encenação da Cia Luna Lunera⁴.

Remontando a proposta de Anne Bogart e Tina Landau, o processo de Composição envolve pesquisa de fontes e busca de referências com o objetivo de influenciar a criação. Toda a pesquisa está relacionada ao tema geral da encenação e aos universos particulares das personagens. As referências podem ser depoimentos de sujeitos envolvidos em situações semelhantes ao universo do tema, lembranças biográficas, fotos, filmes, músicas, reportagens, dentre outros. Na montagem de “Aqueles dois” os materiais de referência atualizaram a narrativa do conto. Memórias e experiências comuns vividas no cotidiano dos atores se entrelaçaram à escritura de Caio para a composição estética do texto do espetáculo.

O processo de atualização do conto é um deslocamento no tempo e na duração dentro da encenação. A referência aos filmes fornece balizas ao percurso gerativo de sentido no processo. “Conta comigo”, “Infâmia”, “Cantando na chuva”, filmes de Almodóvar, passam de uma conversa à outra, lembranças trocadas como moedas cunhadas no tempo. A música barata, de forte apelo midiático, é também uma guia importante para o texto do espetáculo.

⁴ Sobre o estabelecimento de uma linguagem que retira o corpo do ator da função de uma máquina de repetir palavras, Artaud afirmou: “Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento.

A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem ele roça algumas das leis da expressão material humana. Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. Mas como uma consciência multiplicada dos mundos revolvidos pela linguagem da palavra e que ele faz reviver em todos os seus aspectos. Ele traz novamente à luz as relações incluídas e fixadas nas estratificações da sílaba humana e que esta, ao se fechar sobre elas, matou.” (ARTAUD, 1999, p. 129)

Jazz, tangos, boleros, Ângela Rorô, Cazuzza, Joana, Men at Work, Jimmy Scott interpretado uma versão de *Nothing Compare to you*, são tocados em dois aparelhos de som manipulados pelos atores durante a encenação. A presença da música diferencia os ambientes públicos e privados. Na repartição não há música, há uma caixa de som amplificada e um microfone que representa o sistema interno de som do ambiente de trabalho. Esta mesma caixa de som é transformada em aparelho de caraoquê em uma festa de aniversário, serve para dar vida à voz de baixo profundo de Raul cantando um bolero no início do espetáculo, para referenciar a existência de outros personagens que não possuem corpos, mas apenas nomes. Antônio Eduardo de Oliveira, sobre o uso das músicas nos contos de autor, comenta:

As letras encontram seu som. A narrativa torna-se um terreno de textualidades fronteiriças. Há algo que a música diz no silêncio da letra ou na letra que silencia, emudece diante da impossibilidade de dizer aquilo que a interpretação musical faz – a carga emocional que deverá envolver autor/narrador/obra com o leitor. Este devendo movimentar-se na leitura da narrativa ao mesmo tempo como o leitor da letra e leitor da música, leitor/ouvinte. (OLIVEIRA, 2008, P. 42)

O repertório musical na obra de Caio Fernando Abreu é variado e distante de uma perspectiva culta. Oliveira acentua que há nos contos um mergulho musical direcionado pelas formas da mídia. Tal mergulho é a busca por um exercício democrático capaz de conformar narrativamente as subjetividades deslizantes existentes nos textos.

4. Sutil, Ilegaste a mí...

“É que Saul gostava, principalmente, desse trechinho que diz...”

Como nota de encerramento deste ensaio, remontaremos a duas críticas à montagem mineira feitas nos jornais O Globo e Jornal do Brasil (JB). O crítico Jefferson Lessa, do jornal O Globo, em texto publicado no Segundo Caderno, no dia 03 de fevereiro de 2010, relembrou as armadilhas que envolvem a adaptação teatral do conto “Aqueles dois”: “Entre elas, a demasiada reverência a um texto ‘denso’, que conta uma história sensível, ou a rasa encenação de uma história *gay*.” Logo após, o crítico enumerou os motivos pelos quais ele considerou que a Cia Luna Lunera conseguiu escapar destas armadilhas e executar “uma adaptação impecável”. Os argumentos de Lessa não diferem muito dos de Macksen Luiz. Publicada no “Jornal do Brasil”, Caderno B, em 07 de fevereiro de 2010, a crítica de Luiz, logo em seu início, acentua a dificuldade de adaptação do conto por ele possuir uma história narrada e um forte caráter literário. Para o crítico do JB, o desafio da transposição é conferir teatralidade ao conto. Dito isto, Luiz descreve o porquê de considerar a “adaptação irrepreensível”.

São muito semelhantes os motivos pelos quais os críticos se interessaram positivamente pela adaptação e os elementos que eles apontaram para ressaltar a qualidade da encenação. Dentre outros aspectos, os dois textos críticos destacam o desempenho da linguagem corporal como um fator fundamental ao enlace com o público. No texto do espetáculo da montagem mineira de “Aqueles dois” é possível perceber como a gramática gestual foi forte o suficiente para colocar o corpo dos atores no epicentro da relação com o espectador. “O jogo de fazer e desfazer desenvolve o corpo a corpo da atração reprimida e repulsão amorosa, como se desenha no início, quando, num balé de entrechoques sugeridos e afeição viril, antecipam-se nos movimentos os diálogo silenciosos dos sentimentos”, considerou Luiz.

A invocação de um fragmento narrativo do texto do espetáculo como epígrafe para a nota de encerramento deste ensaio pretende ilustrar a qualidade da encenação destacada nas críticas de Lessa e Luiz: o respeito à sensibilidade do conto como guia para a adaptação aliada à autonomia teatral da Companhia que a encena. No encontro do texto do conto de Caio Fernando Abreu com o texto do espetáculo da Cia Luna Lunera, o corpo foi capaz de intensificar esteticamente o diálogo com o espectador. Mesmo que marcados por movimentos muito viris, o espectador pode ver no encontro dos corpos dos atores a delicadeza da aproximação entre as personagens. A repetida entonação feita por Saul do trecho “Sutil, llegaste a mí, como una tentación...”, do bolero “Tu me acostumbraste”, transforma a música em um mantra para conclamar a presença de Raul. A adaptação da companhia mineira optou pela expressão da sutileza e, mesmo nos momentos em que a ação das personagens é narrada pelos atores, a gramática gestual do texto do espetáculo não permite que o desejo dos corpos seja enclausurado pelas palavras.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

COURTÉS, J. e GREIMAS, A.J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo de. Cartografias homoafetivas nas espacialidades da urbe: percursos na obra de Caio Fernando Abreu. IN: *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VOLLI, Ugo. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.