

A FAVOR DE MAIS ÉDIPOS

Marcos A. da Silva

A apresentação simultânea de dois *Édipo-Rei* em São Paulo, em diferentes salas do Centro Cultural Vergueiro, entre janeiro e abril de 1996, foi boa oportunidade para se pensar pluralmente sobre o grande texto de Sófocles e algumas de suas possíveis leituras cênicas contemporâneas.

Aparentemente, as montagens seguiram caminhos díspares: Paulo de Moraes e a Armazém Companhia de Teatro assumiram os signos mais visíveis de uma encenação de tragédia clássica, dos figurinos à inclusão de canto em grego, sem esquecer a preservação do título mais conhecido no Ocidente –que perde o original tirano; Renato Borghi e o Grupo de Teatro Promíscuo anunciaram muito claramente a liberdade na montagem de seu *Édipo de Tabas*, que chegou a sugerir total separação do ponto de partida grego ao en-

fatizar mais que explícitas articulações com referenciais brasileiros de hoje –índios desculturados, corrupção, miséria, figuras da política e da cultura de massas, como Collor de Melo, pastores e fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus etc.

Comentar as duas montagens é reafirmar a legitimidade desses e de outros caminhos: nada mais danoso para uma encenação de texto clássico que a submissão fantasmagórica à “autoridade original”, auto-aniquilamento da leitura atual. Os clássicos sobrevivem através de interpretações –e a tradução, com inevitáveis mudanças de ritmos, rimas e outras sonoridades e significações, não é a menor delas. Dos romanos aos elisabetanos, passando pelos franceses do século XVIII e pelos diferentes modernos do século XX, evocar o trágico é também pensar sobre o hoje de cada intérprete, sem renunciar à força inicial de seus inventores.

As oposições entre escolhas de direção de Borghi e Moraes foram menos absolutas que o anunciado. Muito visivelmente, suas montagens já se aproximaram através de articulações com a leitura da tragédia por Sêneca, incluindo coincidentes interpretações do autor romano como representativo de suposto “naturalismo” em suas descrições de peste ou no desfecho da narrativa.

Por que essa busca do “naturalista”? Uma resposta pode estar na onipresença de entranhas descarnadas e membros decepados nos engraçadíssimos filmes de ficção científica, horror e policiais recentes, mesclada à força da propaganda televisiva ou em *out-doors*, com seus detalhes fotográficos, mais um pouco de boutiques pornô e sua parafernália material de filmes, revistas e objetos –pense-se no furor uterino da Jocasta dirigida por Moraes e interpretada pela talentosa Patrícia Selonk, expresso em contorções pélvicas, esgares da máscara facial e gemidos. Outra explicação para o fenômeno pode residir na pretensão de escapar do mito antigo através da “verdade das coisas”, esse outro mito cientificista muito moderno e forte, ao menos desde o século XIX.

Qualquer que seja o motivo, é preciso reafirmar o direito e a inevitabilidade da interpretação no ato de colocar um clássico em cena.

A montagem de Moraes se apoiou em tradução de Maurício A. Mendonça, a partir de versões para várias línguas (português, espanhol, francês e italiano). O resultado geral soa interessante, embora não fique clara sua superioridade em relação a outras traduções disponíveis em português. Borghi assume o caráter híbrido do texto (traduzido por Christiane Esteves) que lhe serviu de base. Muito claramente, extensos trechos da tradução de Geir Campos para a escrita de Sófocles foram utilizados por Esteves, sem citação dessa fonte.

Moraes optou por um espetáculo em palco italiano, com cenário parcialmente móvel –grande estrutura com rodas, que se desloca na profundidade do palco para, no desfecho, mudando de eixo, se transformar num labirinto por onde Édipo e Jocasta desfilam seu sofrer. O encontro entre mitos (Édipo, labirinto) é uma bonita idéia, pouco explorada no conjunto da montagem, ficando aquém da igualmente bela referência ao grupo de Lacoonte no duelo verbal entre

Édipo e Tirésias. O interessante painel que serviu de fundo para o cenário foi pouco realçado, apesar de sua capacidade sugestiva quanto a sangue e útero.

Já Borghi desenvolveu intensa homenagem ao Teatro Oficina, onde atuou por muitos anos, e a José Celso Martinez Corrêa, diretor e sustentáculo daquele grupo. *Édipo de Tabas* faz referências explícitas a *O Rei da Vela* (bandeira do Brasil em trajes e adereços, paródia) e a *Gracias, Señor* (perambulação com o público, clima ritualístico –apesar do naturalismo procurado em Sêneca), além do mais recente *Hamlet* (o entrelaçamento clássico/atualidade brasileira, sob o signo da paródia –Collor também servira de referência para essa montagem da Uzyna Uzona, atual designação do Oficina), incluindo o trabalho com os elementos água, fogo, terra. Certamente, a capacidade de Corrêa para construir climas poéticos muito fortes em meio àquelas tensões não foi continuada por Borghi, o que é lamentável enquanto perda de sutilezas e caminhos.

Nessa perspectiva, *Édipo de Tabas* trabalhou com múltiplos espaços cênicos, donde ser difícil falar num “cenário” em sentido convencional: há referências a etapas narrativas do texto –escadaria e aposentos do palácio real–, ao mesmo tempo em que se explorava o imediato (corredores do Centro Cultural Vergueiro, trânsito da Avenida 23 de Maio, feira e camelódromo). Através do cortejo inicial, a peça adotou o comover em sentido literal –mover-se junto.

Anunciou-se, reiteradamente, a intenção interativa da montagem, com insistência sobre a possibilidade do público interferir em seu desfecho, parodiando-se, ao mesmo tempo, chavões da indústria cultural. Oportunidades de interação, todavia, foram perdidas ou mal-aproveitadas pelo grupo: na perambulação que serve de prólogo à montagem, Borghi começou a cantar *Não tenho lágrimas*, de Max Bulhões e Milton Oliveira, e conseguiu boa adesão dos presentes, interrompendo a canção para que a etapa seguinte do trabalho fosse cumprida; o convite à participação de espectadores em cenas, como na invocação dos deuses, findou reduzido a constrangedor aspecto de retórica figuração televisiva (Gugu Liberato, Faustão, Jô Soares), sem verdadeira ação dos que receberam a persona de uma ou outra divindade.

As imagens do Brasil, sob o signo de paródia, enfatizaram excessivamente certos chavões: São Jorge, Nossa Senhora Aparecida, batucada, índios, capacete de Fórmula 1, bola de futebol... Sem pretender diminuir o peso dessas referências, vale lembrar outros brasis menos visíveis, que capacetes de trabalhadores e calçados baratos introduziram no *Édipo de Tabas*.

Os diferentes caminhos de montagem implicaram, naturalmente, estilos de interpretação diversificados.

Moraes investiu especialmente no desempenho e na caracterização dos dois protagonistas, o que se observa desde o visual (o saiote de Édipo bem articulado a uma camisa sem mangas, que realça realeza e virilidade; o decote de Jocasta, permitindo a visão dos maduros seios), passando pelo ensaio de uma poética dos pés pelo ator Marcos Martins, que incluiu significativos tropeços e giros sobre o próprio corpo, e pela intensa (talvez excessiva) presença em cena de Selonk - no último caso, falas do coro foram desviadas para Jocasta, com resultados duvidosos, como se observa no debate com Tirésias, quando a rainha, incoerentemente, parece vitoriosa! Acrescente-se a isso a maior eficácia do trabalho vocal de Selonk quando feito em surdina: os repetidos urros da atriz diminuía a dramaticidade, descambando mesmo para gargarejos banais.

Uma contrapartida desse trabalho interpretativo com os protagonistas foi reservar para o restante do elenco quase exclusivamente tarefas de canto e dança. No caso dos coros cantados, a afinação das vozes esteve excelente, com especial destaque para Simone Mazzer. É uma pena que os bons resultados textuais alcançados no primeiro coro (jogo de palavras com Marte/Amor/ Morte) não tenham sido preservados nos demais, que tenderam a descrições palavrosas. As coreografias também evidenciam bom acabamento, embora fossem menos criativas que os momentos vocais.

Os limites dessa exclusividade em canto e dança se revelaram quando os membros do coro assumiram papéis individuais, cuja dimensão menor, se comparada a Édipo e Jocasta, não pode ser entendida como desimportância narrativa. Paulo Augusto Neto, como Creonte, Simone Vianna, representando o Mensageiro, e Ivana Debértolis, na pele do Pastor, permaneceram muito inexpressivos oral e gestualmente, estra-

nhamente inertes em momentos cruciais, como a discussão entre Édipo e Tirésias, sugerindo desleixo de direção e comprometendo o conjunto do trabalho. Como Arauto, a boa cantora Mazzer conseguiu, ao menos, desempenho correto.

O trabalho de Borghi obteve efeitos simetricamente inversos a esses: as cenas de coro foram eficazes, seus membros convenceram como Mensageiro e outras figuras individuais, Ary França construiu um excelente Creonte e o próprio Borghi esteve muito bem como Tirésias; Élcio Nogueira e Cida Moreno, nos papéis principais, foram menos satisfatórios, malgrado boa caracterização física de ambos e alguns momentos de conjunto (a primeira entrada de Jocasta, as falas finais de Édipo) apreciáveis.

Nogueira manteve uma curiosa imagem malandra de Édipo, contrapartida política à freqüente vitimização quase cristã do seu correspondente por Martins -cartaz e programa da montagem de Moraes usaram um Cristo de Bosch como ilustração. Numa comparação entre os dois atores - guardadas as proporções entre projetos diferenciados-, observou-se uma tendência monocórdica de Nogueira, especialmente no plano da fala, enquanto Martins alcançou muito maior diversidade de nuances em seu personagem, tanto vocal como corporalmente. Inseridos em suas respectivas montagens, a monotonia oral de Nogueira foi diluída no trabalho grupal, enquanto Martins entrou freqüentemente em choque com a inexpressividade cênica de muitos de seus companheiros.

Os desequilíbrios presentes nas duas montagens são comuns a qualquer encenação e jamais anulam a ousadia de ambas ao oferecerem para o público brasileiro a oportunidade de uma reflexão conjunta sobre Sófocles e o amplo espectro de sua leitura. Apesar de ocasionais referências psicologistas ainda rondarem essas duas interpretações -o velho Freud parece menos morto do que se imagina...-, fica claro, em cada uma delas, que o universo de referências para rever Édipo continua infinito, em aberto para quantos aceitarem desafiar esse enigma de enigmas. Que venham outros Édipos!

Marcos A. da Silva é Professor do Departamento de História da FFLCH/USP.