

QUANDO A DAMA VIROU FLOR: APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA, TEATRO E CINEMA EM *UMA FLOR DE DAMA*

Doutorando Duílio Pereira da Cunha Lima (UEPB)

Resumo:

Partindo da montagem do solo *Uma flor de dama*, livre adaptação do conto *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu, realizada pelo artista cênico cearense Silvero Pereira, busca-se discutir sobre o processo de construção da dramaturgia e encenação desse espetáculo que reúne diferentes mídias, por tratar-se da transposição de um conto literário para o palco, utilizando-se referências cinematográficas como base de sua linguagem cênica. Além do corriqueiro uso de projeções, o cinema funde-se no palco através duma pesquisa com filmes sobre travestis que repercute na construção da personagem, na transposição de cenas desses filmes para o palco e, até mesmo, na utilização de recursos técnicos como uma iluminação que simula os enquadramentos e planos cinematográficos. Desse modo, parte de um estudo de caso para refletir sobre processos contemporâneos em teatro e sobre os desafios para a função do dramaturgo em tempos de multimídia.

Palavras-chave: dramaturgia, teatro, multimídia.

1. Introdução

A discussão contida nesse trabalho está ancorada na apresentação do espetáculo solo *Uma flor de dama*, uma livre adaptação para o palco do conto *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu, realizada pelo jovem artista cênico cearense Silvero Pereira. Nascido no interior do Ceará, Silvero logo se mudou para a capital onde descobriu o teatro e tornou-se ator, diretor, professor de teatro e, além de representar a personagem central desse espetáculo produzido pelo Grupo Parque de Teatro, está a frente de outros grupos teatrais na cidade de Fortaleza. Destaque para o coletivo *As Travestidas* que montou espetáculos, tais como: *Engenharia Erótica – Fábrica de Travestis*, *Cabaré da Dama*, *BR-Trans*, sem esquecer, da dupla realização do polêmico *Translendário* que consistiu num calendário com fotografias realizadas a partir de grandes obras da arte universal tendo a travesti como personagem central dessa nova imagem. Por conta da releitura de algumas imagens sacras, essa ação foi alvo de feroz crítica de grupos religiosos, ocupando importante espaço nos principais meios de comunicação de abrangência nacional, desencadeando uma discussão sobre o lugar da travesti em nossa sociedade.

Polêmicas a parte, é preciso lembrar que para esse trabalho vou me reportar a uma apresentação específica do espetáculo realizada em setembro de 2006 por ocasião do Festival de Teatro Nordeste de Guaramiranga/CE. Digo isso porque a primeira versão do trabalho, que continua sendo apresentado regularmente, teria acontecido no ano de 2004. Nesses quase dez anos ininterruptos de apresentações, o espetáculo teria assumido roupagens diferentes a partir de uma mesma estrutura base, numa espécie de permanente *work in progress*. Da negra caixa mágica do palco italiano com todos os recursos técnicos, passando pelo espaço experimental de uma sala de aula até chegar à rua junto ao ponto de prostituição de travestis,

o cotidiano dessa Flor-Dama teria ocupado diferentes espaços e construído diferentes sentidos na sua relação com a platéia. Assim, a escolha por uma apresentação específica, além de ter sido a primeira récita que pude assistir, se dá porque nesse estágio do espetáculo temos uma maior ênfase dos elementos da multimídia, objeto central dessa descrição/análise. Tal fato pode ser atribuído à própria estrutura mais fechada do espetáculo sendo apresentado dentro de um festival competitivo [ocasião menos propensa a improvisações] ou, ainda, pela maior disponibilidade de recursos técnicos no teatro onde foi realizada a apresentação.

Desse modo, a reflexão sobre aspectos da multimídia percebidas numa apresentação específica do espetáculo *Uma flor de dama*, da qual não se tem um registro em vídeo e, mesmo, diante da natureza efêmera própria do ato teatral, tomará como principal referência a minha memória para reconstrução de cenas do referido espetáculo. Por mais que haja um apoio em fotografias, entrevistas e mesmo trechos de gravações de outras apresentações, teremos daqui em diante uma reflexão norteadas pela lembrança de um espectador. Mais que a recuperação de uma verdade absoluta sobre aquele ato, um exercício subjetivo [assumidamente] comprometido pelos limites e possibilidades nessa recepção, teremos apenas um ponto de vista sobre uma encenação e os desdobramentos do que se pode refletir a partir dessa experiência.

2. Abrem-se as cortinas: fragmentos de um espetáculo

2.1. Primeira cena: um prólogo

O espetáculo *Uma flor de Dama* começa com uma projeção no fundo negro de cena. Trata-se de contagem regressiva muito comum no início de filmes mais antigos: seis, cinco, quatro, três, dois, um. Esse seria um primeiro sinal direto da aproximação com recursos do cinema que estavam por vir. No lado direito do palco a porta do camarim do pequeno teatro é aberta e logo percebemos que o palco está desnudo. A contraluz mostra a silhueta de um ator e alguns objetos que caracterizam um camarim cenográfico ali mesmo no fundo de cena. Numa penumbra o ator coloca um cd no aparelho de som e começa a se travestir de mulher. *Dejavu*. Tenho a impressão que já vi essa cena ao ouvir a música, perceber os gestos. Mas, naquele momento, eu não consigo lembrar-me de onde vem essa mesma cena. O ator cessa aquela música e, agora, já caracterizado como transformista, avança para a parte central do proscênio. A luz de ribalta é acesa e vemos a personagem da transformista imensa com o estouro da luz branca. Começa o show de dublagem dentro do espetáculo e uma nova sensação de *dejavu* me invade e, mais uma vez, não reconheço que música é aquela e de onde conheço a cena que vejo diante dos meus olhos. Como num movimento de planos de enquadramento de cinema, a luz faz recortes nos gestos ator de tal modo que ora ilumina apenas o rosto, ora a silhueta, mais na frente volta à luz de ribalta. O show termina, a platéia aplaude e o ator volta ao camarim cenográfico onde retira o figurino, despe-se da transformista e assume a faceta travesti caminhando em um grande círculo pelo palco.

Antes de seguir com a descrição de uma próxima cena, uma pausa para refletirmos sobre alguns aspectos da multimídia presentes nessa parte inicial do espetáculo. Primeiro: a dupla sensação de *dejavu* ocorrida durante a cena não foi casual. No debate do espetáculo, realizado no dia seguinte, fico sabendo que na pesquisa para construção da personagem o ator realizou uma pesquisa com filmes de temática ou com personagens travestis e dragqueens. E sendo o ator também o responsável pela construção da dramaturgia, ele decide não apenas usa esse material dos filmes como referência para construção de sua

personagem, mas recuperar cenas inteiras de filmes e as transpõe pro palco. É o começo da pesquisa que ele vai chamar de “teatro cinematográfico” e esse espetáculo solo vai ser o primeiro grande laboratório. Desse modo, sabemos que a cena do camarim é uma citação direta à abertura do filme *Para Wong Foo, obrigada por tudo!* Julie Newmar (1995). Na cena do teatro veremos pequenas diferenças, pois a mídia que executa a música é um CD e não uma fita cassete, mas é a mesma música e uma síntese das ações de travestir executada no filme por dois atores servem de base para apresentar o antes da Dama-artista-transformista. A cena de dublagem vem de outra abertura de filme: *Priscilla, rainha do deserto* (1994). Também é executada a mesma música do filme (*I've Never Been to Me* - Charlene) e o show de dublagem é construído com gestos similares ao executado pelo ator na telona, a luz simula os movimentos de câmera do filme.

Essa cena de abertura, uma espécie de prólogo na medida em que prepara o futuro diálogo com o texto *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu, é construída [propositadamente] a partir de [outras] duas aberturas de filmes bem conhecidos do grande público. Esse começo já indica uma presença/fusão de elementos multimidiáticos, uma aproximação entre teatro e cinema seja no uso de projeção, na recriação de cenas de filmes ou, ainda, quando a luz constrói recortes espaciais semelhantes aos enquadramentos e planos cinematográficos. Esse diálogo profícuo entre diferentes linguagens aponta para uma construção caleidoscópica, em que fragmentos de uma obra, construídos num determinado suporte/mídia, são amalgamados noutra estruturação de diferente linguagem artística. Assim, recuperando sentidos daquela original e abrindo espaços para uma nova leitura por parte do espectador. O todo aqui é a reunião de partes autônomas, de origens distintas.

2.2. Próxima cena: apenas um *intermezzo*

Retomando a descrição, deixamos a personagem no momento de sua caminhada circular pelo palco. Nessa curta cena de transição chama atenção um uso diferenciado da luz, pois enquanto a Dama caminha pelo ponto extremo do retângulo formado pelo palco, as três paredes negras são iluminadas por retângulos de luz, como se fossem uma projeção incidindo sobre uma tela de cinema. A luz acompanha o movimento do ator numa simulação do plano aberto do cinema. Como uma abertura do foco da câmera para marcar o momento quando a personagem sai do ambiente fechado da boate e sai em direção às ruas. Esses movimentos da luz simulando uma câmera estarão presentes do começo ao fim do espetáculo. Na seqüência, os gestos da lenta caminhada contínua são de interação com os transeuntes da rua: oferece o corpo, apressa o passo, cumprimenta algumas pessoas que passam, faz uma breve pausa para depois seguir seu caminho em formato de círculo, de roda. Os únicos sons são do salto do sapato sob o tablado de madeira. Chega ao centro do palco onde teremos a cena do bar. O cenário nesse ponto é formado por um banco giratório e uma mesa com uma garrafa de cerveja, um copo tipo americano e uma rosa vermelha artificial. Assim constitui-se o cenário do bar onde se desenrola grande parte da peça, o trecho de maior aproximação com um conto que origina o espetáculo.

3. Por dentro da roda: algumas anotações sobre o conto

Uma breve interrupção na descrição da cena seguinte para antes conhecermos um pouco sobre o conto *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu que está publicado originalmente na coletânea *Os dragões não conhece o paraíso* (1988). Trata-se de um discurso direto da personagem identificada apenas como Dama da noite, numa alusão à flor de mesmo nome que, tal qual a personagem, só desabrocha/aparece no turno da noite e possui um cheiro desagradável para muitas pessoas. A própria personagem cuida em se apresentar:

“Dama da noite. todos me chamam e nem sabem que durmo o dia inteiro. Não suporto: luz, também nunca tenho nada pra fazer - o quê? Umas rendas aí. É, macetes. Não dou detalhe, não adianta insistir. Mutreta, trambique, muamba” (ABREU, 1989. p. 91). Como vemos nesse pequeno trecho, a personagem deixa clara a sua identidade como feminina, mas, ao longo do conto, não existe a definição de um gênero estabelecido ao ponto de afirmar que se trata uma mulher, de uma travesti ou mesmo de uma personagem inumana. Nesse mesmo trecho, a partir de uma elipse na sua fala, já é possível detectarmos a presença de um possível interlocutor, que não possui voz, mas vai sendo identificado como o *boy*, o garotão, o menino amedrontado com a vida ou, ainda, por detalhes na sua caracterização visual, tais como: o cabelo arrepiadinho, a camisa *Mr Wonderful*, a roupa preta, o olhinho verde e o furinho no queixo. Entre eles, mais que a curta distância entre as mesas do bar, um abismo social os separa e essa diferença marca a narrativa do conto.

Todo conto gira em torno de existência de uma roda, uma roda gigante, uma roda social onde enquanto alguns se divertem lá dentro, outros só observam do lado de fora. Essa roda separa a Dama e o seu interlocutor. Ele não precisa de convite e nem precisa conhecer ninguém porque tem assento reservado naturalmente. Basta falar um “plá” ou nem isso, deve está escrito em algum lugar de sua testa que ele faz parte da roda. Ela queria estar na roda, mas não tem a senha. Seu cheiro enjoativo pode ser percebido de longe e para ela não tem lugar. Só lhe resta ficar parada e pateta observando o movimento.

A roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olha bem pra mim - tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a tal palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho seguro, rodando na roda. Menos eu, menos eu. Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode. Que nem eu, você acha que eu pareço muito fodida? Um pouco eu sei que sim, mas fala a verdade: muito? (ABREU, 1989. p. 92)

Ironicamente, diferente da vida, no conto quem tem voz é quem está fora da roda. Um discurso monológico, e não é por acaso que esse conto já recebeu várias adaptações para o teatro e para o cinema. Sua fala, que reflete o cotidiano das ruas com gírias e expressões próprias de grupos subalternos que pouco tem a perder, está repleta de sarcasmo e dureza para revelar a realidade de quem está fora da roda ou, mesmo, para desmascarar a aparente felicidade dos que giram nessa roda gigante. Para o garoto nenhuma palavra, apenas a revelação do receio de um escândalo, do seu medo de tocar outro corpo, de se aproximar do outro numa sociedade já assustada com ação devastadora do vírus da AIDS, uma espécie de fantasma que ronda grande dessa narrativa. A doença tão assustadora quanto a própria personagem central que, numa espera semelhante à dos personagens beckettianos, acredita na vinda do Amor verdadeiro que não está no seu interlocutor, nem nos demais ocupantes daquela roda viva.

4. De volta ao palco: das aproximações entre literatura e teatro

A estrutura básica desse conto será a principal fonte para a construção da dramaturgia/encenação, como pode ser percebido na sinopse do espetáculo:

Uma noite na vida de uma travesti/transformista: do momento em que entra no camarim e se prepara para fazer um show, até o fim da noite, sentada num bar tomando a última e quente cerveja, falando sobre sua vida, suas escolhas, seus amores, seus desejos, seu ódio. O público acompanha a trajetória dessa personagem, livremente inspirada no conto "Dama da Noite", de Caio

Fernando Abreu, acrescido de uma pesquisa de campo realizada pelo ator, que esquadrinhou personagens reais de Fortaleza, gerando mais substrato e trazendo à baila temas como HIV, política, preconceito e, especialmente, as escolhas que a vida nos oferece (ou das quais nos priva). (Uma flor de Dama. Disponível em <<http://www.focoincena.com.br/uma-flor-de-dama/2415>> Acessado em 05 de julho de 2013.

Nessa apresentação geral escrita pelo grupo já tomamos conhecimento da indicação de diferentes materiais responsáveis pela estruturação final do texto, pois além das situações e temáticas vivenciadas pela personagem central no conto, temos o início da trama gerada pelas cenas dos filmes já apresentadas nesse trabalho e a presença de outras histórias de vida que se juntam para compor a peça. Assim, a partir do ponto em que a travesti chega ao bar, o que vemos e ouvimos já não é apenas o texto de Caio Fernando Abreu, mas um misto de fragmentos do discurso da Dama e a incorporação de outras falas e imagens advindas da convivência que o ator fez com as travestis nas ruas de Fortaleza. Já não é perceptível reconhecer onde começa e termina um texto e em quem ponto desemboca o outro, pois a Flor de Dama de Silvero Pereira se apropria dessas muitas narrativas para produzir um novo texto para o seu solo. Dessa aproximação entre literatura e teatro, temos novamente um princípio de construção caleidoscópica de palavras e imagens que possibilitam a sustentação de um novo material dramático. Uma dramaturgia encarnada no corpo poético do ator para traduzir o universo daquela personagem que não é mais uma leitura do texto origem, nem mera transposição de casos, gírias e frases prontas ouvidas nas ruas da capital cearense.

Mesmo diante desse amalgamado material que caracteriza a cena do bar, é possível destacar algumas diferenças ou contribuições feitas ao texto do conto para compreendermos como literatura e teatro se relacionam nesse espetáculo. Um primeiro ponto de diferenciação é que se a personagem [Dama] no conto possui apenas uma identidade feminina, sem uma maior definição de gênero; na peça, como já afirmamos aqui diversas vezes, a Flor de Dama é assumidamente uma travesti como faz questão de esclarecer numa das primeiras falas: “travesti, pobre e do interior. Se, ao menos, eu fosse mulher...” Essa caracterização da personagem é determinante para a construção das primeiras cenas, para deflagrar outras histórias e abordar questões como a mudança de sexo ou, mesmo, o lugar da travesti em nossa sociedade. A título de informação, sabemos que noutras montagens a Dama foi apresentada como mulher/prostituta ou um ser pansexual para além de uma definição fechada de gênero.

Outro destaque seria o relato de causos da vida real que a Flor de Dama assume como parte de sua biografia, tais como: a história da travesti que foi expulsa de casa pelo pai e, algum tempo depois, recebe a visita desse mesmo pai pedindo dinheiro para beber num bar. Ela se dispõe pagar tudo que for preciso desde que ela o acompanhe nessa aventura. Aos risos da platéia, temos a descrição de como ela caprichosamente se “montou” para essa ocasião que terminou numa grande discussão familiar. As particularidades ou contribuições da cena também advêm de imagens e movimentos, como na transposição da passagem do conto em que há o convite para que a Dama faça um “boquete” no seu interlocutor, no palco o ator constrói essa insinuação utilizando a boca da garrafa de cerveja numa simulação de sexo oral, que depois de tantos movimentos termina com o truque da explosão do líquido como uma espécie de orgasmo.

A partir desses exemplos podemos entender que fusões de mídias dizem não apenas de um aspecto técnico desse espetáculo, mas interferem diretamente na construção dramática da cena seja nos elementos visuais, sonoros, textuais e na interpretação. Parafraseando Pavis, a passagem do conto para o palco é também um parto difícil, complexo. Implica em escolhas dos criadores, restrições e ampliações de campo que vão interferir diretamente nas diferentes possibilidades de recepção pelo espectador. A Flor de Dama não é mais a Dama, tal qual a travesti do solo de Silvero Pereira, ela é um ser híbrido e plural nascido da fusão de muitas

mídias próprias de nosso mundo contemporâneo e [dito] globalizado, realidade a qual os criadores teatrais são intimados a construir diálogos e aproximações.

5. Um epílogo na ausência de uma conclusão

De volta ao espetáculo, a cena do bar não marca o fim do espetáculo então não podemos encerrar esse texto sem uma breve descrição da cena final. A luz do sol logo vai raiar e as Damas precisam retornar pro seu lugar. Aqui se encerra o conto e nesse mesmo ponto começa a cena final. Como num retorno para casa ali no fundo do palco, voltamos a um recurso utilizado na abertura do espetáculo: a recriação de uma cena de filme. Desta vez temos um fragmento do filme *O silêncio dos inocentes* (1991) na cena em que a travesti se despe e fica em frente ao espelho como numa tentativa de reconhecimento do seu corpo e de si mesma. Depois senta na privada e aqui surge uma projeção no fundo negro de cena com os “créditos”/ficha técnica do espetáculo como no final de um filme. Pano!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- O SILÊNCIO dos inocentes. Direção: Jonathan Demme. 1991. 118min.
- PARA Wong Foo, Obrigado por tudo! Julie Newmar. Direção: Beeban Kidron. 1995. 108min.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no entrecruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRISCILLA, Rainha do Deserto. Direção: Stephan Elliott. 1994. 103min.