

Dramaturgia – um procedimento de (re)criação O caso Dercy Gonçalves e o retorno do texto escrito à sua oralidade original

por Virginia M. S. M. Namur¹²

Teatro é vida e a vida não é estática. (...)

Eu invento a vida e deixo a literatura para os intelectuais.

Dercy GONÇALVES¹³

Dercy Gonçalves era inteligentíssima, mas praticamente analfabeta: “de pai e mãe”, como ela mesma diria. De origem humilde, nascida e criada em cidadezinha provinciana, tudo o que aprendeu foi de ouvido. Valeu-lhe muito a aprendizagem, permitindo que seguisse com sucesso uma carreira artística genuinamente popular, num país em que o popular, embora agrade a gregos e troianos, nunca foi considerado nada além de folclore.

Dercy começou como cantora melodramática no teatro mambembe, muito próximo das improvisações do circo. Dali passou ao teatro de revista, espetáculo urbano-popular que, apesar de ser chamado teatro, foi por muito tempo ignorado pela crítica e pela historiografia teatral. Preferia-se entendê-lo como um fenômeno menor, indigno da chamada grande arte, pois além de não trabalhar com conflitos, era espetáculo heterogêneo, com números distintos,

¹² Mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

¹³ *Apud* Simon KHOURY. *Bastidores: Dercy Gonçalves, Rubens Correa, Suely Franco, Renato Borghi*. Rio de Janeiro: Letras e Expressão, 2000, p. 105 e p.15, respectivamente.

fragilmente alinhavados por um fio condutor, nos quais também cabiam canto, dança e humor.

A verdade é que não se sabia o que fazer com a vivacidade do gênero. Marcado pela metalinguagem, afrontava a forma hegemônica do teatro vigente, ainda bem assentado na ilusão naturalista. Ao rejeitar as abstrações, fazia questão de transformá-las em alegorias, cuja inusitada materialidade não raro beirava o *nonsense*. A contraposição definitiva vinha, contudo, do fato de sua estrutura festivamente híbrida e coletiva, recheada de caricaturas, anedotas e trocadilhos, ser por demais estranha à perspectiva individualista e autoritária que caracterizava o bom e nobre teatro da época, para o qual só o didatismo justificaria a comédia. Por isso, o menosprezavam, desconsiderando a bizarra eficácia crítica de seu riso.

A revista partia, sim, da autoridade de um texto que, em geral, era construído às pressas e, no mais das vezes, por diversos autores que não pretendiam dar-lhe grande duração, rascunhava-se quase sempre sobre uma mesma e repetida fórmula, dúctil e flexível o suficiente para se amoldar ao instante. Seu modelo era a fala do povo e o diz-que-diz das ruas, absorvendo tendências político-sociais, fatos e personagens em evidência; costumes e figurinos em voga; ritmos e cadências da moda.

Estava-se, portanto, no terreno da tradição. De algo há muito tempo já decodificado e sabido, mas que sobrevivia graças exatamente à sua surpreendente capacidade de atualização. Sua prontidão em metamorfosear-se nas qualidades do presente, além da singular presteza na improvisação, tornava o discurso apto às mudanças e, assim, confiante na sua própria perenidade. Bastava-lhe refletir a vida em estado de movimento e transição, ou seja, em pleno porvir. Portanto, como construção aberta à plurivalência das possibilidades.

Este foi o fundamento da cena de Dercy, tanto no teatro como no cinema e, também, na televisão, mídias que tratou sempre com o mesmo desembaraço. Do mambembe, passou para a revista paulista que, em vez de carnavalizada, era regional, ou caipira. Nesta, tornou-se por acaso cômica de sucesso quando, ao se apresentar

na *Casa de Caboclo* carioca, de Duque (Antonio Lopes de Amorim Diniz) e De Chocolat, foi obrigada a servir de “escada” para Jararaca e Ratinho, e tomou-lhes a cena. Sentindo-se estrela só porque seu quadro musical fora elogiado no jornal *A Noite*, por Dias Cruz, enfezou-se por ter de substituir uma atriz que ficara doente e subir ao palco só para atender ao tilintar de um telefone e, a partir dessa estratégia atualizadora, anunciar a grande dupla. Desmanchando o truque cênico, pôs-se a digladiar-se com o aparelho, que era ainda daqueles pregados à parede, com um pequeno cone para ouvir, outro para falar. Dizia não ouvir nada e fazia grotescos malabarismos para estabelecer comunicação. Como a telefonia nativa era novidade cantada em verso e prosa, mas com funcionamento ainda muito restrito e precário, o público logo reconheceu na cena os exageros ridículos de uma dificuldade cotidiana, e veio abaixo, com a atriz se entusiasmando cada vez mais. Em certo momento, deu-lhe de cuspir no cone de ouvido para ver se o desobstruía e, sem querer, cuspiu na plateia, que adorou o atrevimento. A companhia também gostou da invenção e, assim, a cuspada passou a integrar o espetáculo, ganhando Dercy, além de cantora, também um lugar de comediante na peça.

Dali em diante, tornou-se excêntrica, fazendo o papel de antivedete, que dançava, cantava e se requebrava, mas não levava a sério os apelos sensoriais do gênero, senão para desmistificá-los. Também fez da cusparada sua marca registrada, havendo até casos de espectadores importantes, senhoras da sociedade, que, ao ir ao teatro para se deliciar com o quadro, mandavam-lhe bilhetinhos pedindo que, ao cuspir, se virasse para tal e tal lado, pois ali estavam sentados.

Nesse período, trabalhou com Jardel Jércolis em sua famosa *Companhia de Revistas Brejeiras Paradise*, uma das primeiras a entabular diálogos com os novos meios de massa, como o rádio e o cinema. Foi, porém, no Teatro Recreio, com Walter Pinto, de quem foi braço direito, comandando um elenco extremamente disciplinado e codirigindo com grande competência, que se firmou como atriz. Mas nas mãos desses empresários, que no rastro das produções

americanas entregavam a revista ao *music-hall*, o espaço para o humor e para a crítica social foram-se tornando cada vez mais reduzido, o que fez a comediantes procurar saídas. Abriu sua própria companhia, associando-se a empresários que ainda apostavam em revistas à moda antiga, como Nicolau Bachá e Zilco Ribeiro, e montou simultaneamente revistas de bolso, em pequenos teatros. São dessa época *Quero ver isso de perto* e *Pro Catete eu vou a pé*, em que o tema era a candidatura de Getúlio Vargas, e Dercy contracenava com Oscarito. Mas também *Nega maluca*, grande sucesso de Walter Pinto, na qual a parodiada era Josephine Baker, que visitara o País logo após a guerra. Ao abraçar sua *dance sauvage*, a comediantes a levava aos estertores de um transe de macumba.

Quando a revista já não significava nada mais que mero teatro rebolado, com cascatas no cenário e vedetes seminuas entre plumas, Dercy se viu forçada a mudar de gênero, se quisesse sobreviver artisticamente. Passou a produzir *vaudeville*, mas como esse já não agradava tanto o público, teve de se aventurar na comédia. Havia, no entanto, um empecilho – o gênero exigia texto e certa continuidade de cena, à qual a atriz não estava acostumada, nem se sentia à altura. Não teve dúvida: revoltou-se com a autoridade do texto e o devolveu à oralidade, recortando-o e enchendo-o de cacos, não a seu bel-prazer, mas segundo o interesse e o prazer do público, com o qual assim se mantinha, tal como nos velhos tempos da revista, em constante e fertilíssimo diálogo.

Estreou em São Paulo em 1954, no Teatro Cultura Artística, com *Uma certa viúva*, adaptação de Miroel Silveira à peça *Dorothée*, de Jean Wall, cuja fonte primeira era a novela *Jane*, de Somerset Maugham, levada pela primeira vez ao teatro em adaptação de Berhman. Era, portanto, a quarta versão de uma série de recriações. Talvez por isso a atriz, depois de muito lutar com o texto, não conseguindo repeti-lo com a fidelidade exigida pelo diretor, Armando Couto, sentiu-se à vontade para livrar-se dos dois e resolver ao seu jeito o impasse. Chamou para ajudá-la o ator Sadi Cabral, que também fazia parte do elenco, e juntos refizeram a peça toda, chegando a amputar o terceiro ato, considerado por ambos um obstáculo para o ritmo do

espetáculo. Foi um retumbante sucesso. O que só funcionava no papel começou de repente a fluir, levando consigo o espectador, que para Dercy sempre foi a peça mais importante do teatro.

Desde então, a artista foi se aprimorando numa espécie singular de comédia, que misturada a procedimentos de circo e revista, resultava em discurso desautorizado e metalinguístico. No trajeto, assumiu de vez um sempre mesmo e, no entanto, surpreendente tipo: o bufão caricato que ousou encarnar pelo resto de seus dias, numa mescla entre arte e vida, outro princípio popular. Por meio dele, Dercy dessacralizou o palco italiano, equiparando-o ao picadeiro ou ao “baixo plano” dos teatros da Praça Tiradentes, do Rio de Janeiro. Contudo, ao se considerar o grande e heterogêneo público que atraía, também propôs aos brasileiros, senão uma modalidade nova de comédia, uma metacomédia, muito mais próxima da ambivalência a que sempre esteve fadada a dependente cultura nacional.

As metacomédias de Dercy desvelavam e punham em xeque os procedimentos convencionais da comédia burguesa. Apropriando-se de seus textos, a atriz encomendava a bons intelectuais nativos adaptações de Georges Feydeau, Louis Verneuil, e outros, só para poder transcriá-las livremente, numa supermoderna concepção de dramaturgia. Ao reatualizá-las, fazendo com que se dobrassem à sua corpo-oralidade popular, também firmava um pacto indissolúvel com o público, a ponto de Sábato Magaldi sugerir que o verdadeiro antagonista da atriz era a plateia.¹⁴

Se no seu anonimato coletivo o espectador era o grande parceiro da comediante, esse teatro já era interativo muito antes de a palavra entrar em moda. Tendo como fonte a realidade, as interferências dialógicas com o público desautorizavam o texto e o democratizavam, reduzindo-o a mero *canevas* (roteiro) sobre o qual eram enoveladas as mais variadas atualizações. A improvisação era o mote; a estética, a da precariedade, no sentido em que tudo se

¹⁴ Sábato MAGALDI. In *A futura dama*. São Paulo: *Revista Veja*, nº 139, 5 de maio de 1971, p.45. O crítico acrescenta ainda que, guardadas as devidas proporções, o *estilo da atriz* estava dentro da tendência muito atual de colocar o ator em primeiro plano. Esta se caracteriza, por exemplo, na base do *Living Theater*, em que a comunidade escreve e representa o que sente e não o que escreveu e sentiu o autor.

construía no presente, de forma prevista, mas instável, num processo em aberto, ou, como se diria hoje, de acordo com certa tendência hegemônica, *in progress*.

É interessante observar que a carreira da atriz só se solidificou no momento exato em que seu teatro se liquefez. Exímia nas exigências ágeis e efêmeras da ação e da oralidade, mas fragilizada diante da autoridade pré-programada e estanque do texto, só lhe restava solapá-lo, devolvendo-o às origens. Como bem cedo descobriu, sendo o teatro um jogo, e o corpo sua matéria, desde que houvesse uma combinação de regras entre as partes, no caso, o ator e a plateia, *só não podia perder o fio condutor, nem perder o ritmo teatral. Fora isso, podia brincar à vontade*.¹⁵ Com o texto, com o contexto, com as personagens, isso sem falar das vãs hierarquias de gênero, estilo e linguagens. Em *A dama das Camélias*, por exemplo, além de parodiar o texto de Alexandre Dumas Filho, recusou-se a morrer em cena, inventando para ele outro final, mas também estilizou de tal forma as crises de tísica da personagem, tossindo em “cofó-cofó”, que a plateia se acabava em riso, não importando quantas crises viessem à maneira de bordão.

Evidentemente, enfrentou muitos problemas. Com escritores como Henrique Pongetti, que adaptou para ela *La mamma*, de André Roussin e, depois, cioso do texto, escreveu carta para a censura, delatando desmandos e descomposturas da atriz. Considerando que o autor conhecia perfeitamente seu trabalho, recebendo boa quantia pela adaptação, Dercy ignorou suas ameaças, mas previdente, tratou de evitar atrasos na estreia, guinando rapidamente as atenções. Aproveitando o sucesso recente de um filme italiano, com Marcelo Mastroiani no papel principal, trocou o nome da peça para *A mãe do Belo Antonio*, e acabaram-se os problemas.

Assim era Dercy: se não dava certo de um jeito, sempre haveria outro, em aguçada percepção da alteridade. Viera de um tempo em que viver de teatro significava viver às pressas, com três a quatro récitas por dia, com novos espetáculos a cada semana. Criavam-se a duras penas as condições da arte no País. Atores se

¹⁵ Maria Adelaide AMARAL. *Dercy de cabo a rabo*. São Paulo: Globo, 1994, p. 122.

responsabilizavam pelos figurinos; cenários eram continuamente reaproveitados; reciclavam-se enredos e achados cênicos. Com tanta autonomia, era muito difícil dirigi-la. Embora seus espetáculos contassem com diretores célebres, como Ruggero Jacobbi e Flávio Rangel, esses diretores sabiam que enfrentavam um desafio quase tão impossível quanto tentar *desviar o curso do Rio Amazonas*, como Marcos Caruso classificou sua experiência na televisão.¹⁶

Falava-se também, à boca pequena, que contracenar com a comediante era uma empresa de risco. Ficou famoso o caso de Luiz Tito, vindo de *Os Comediantes*. Por ter feito *César e Cleópatra* no Teatro de Arte de Dulcina e ganhado medalha de melhor ator ao interpretar o Conde de Essex, em *Elizabeth da Inglaterra*, de M^{me} Henriette Morineau, este se gabava *de ser o ator brasileiro que melhor sabia usar um manto em cena, o que era verdade*, como disse Nídia Lícia em suas memórias.¹⁷ Dercy, entretanto, não se impressionava com empáfias. Em *Escândalos romanos*, de 1953, numa cena em que o ator deveria entrar vigorosamente no palco e atacar sua personagem, que se defendia, este entrou com excessiva “finura”, por demais concentrado em sua própria majestade. Irritada com a debilidade do ataque, pois o campo não era do nobre teatro, mas da paródia popular, a comediante gritou ao defender-se: *Cai fora, seu viado!* Tito, que era homossexual, passou num segundo da surpresa para a fúria com a ousadia da atriz. Respondeu: *É pra já!* E retirou-se do palco, mas também do teatro, não havendo quem pudesse fazê-lo desculpar o episódio. Na cena seguinte, sem ter quem substituí-lo, Dercy lançou mão do ponto, que ao contrário de Tito, era um homem franzino. Nem assim se emendou. Ao dar com ele em cena, vestido com o figurino do ator, espantou-se: *“Mas não é que o homem encolheu? Tão corajoso e encolheu!!!”* A plateia riu da disparidade visível, mas só o elenco entendeu realmente o comentário.

¹⁶ Apud Eliana ROCHA. *Marcos Caruso – um obstinado*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.116.

¹⁷ Nydia LÍCIA, em *Ninguém pode fugir de seus fantasmas*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 272.

Da crítica, então, nem se convém falar. Apenas os mais corajosos e desabridos, como Clovis Garcia e Sábato Magaldi, se permitiam assistir às suas peças e comentá-las. Por isso mesmo, o nome da atriz até hoje não consta da história oficial do teatro brasileiro.

Nada disso, porém, a assustava ou a demovia. Bastava-lhe a enorme aceitação do público. Não se preocupou sequer com o fato de que revelava de alguma forma a verdadeira natureza do teatro nacional e fazia escola. Deixou tais questões para a posteridade.