

TRANSPONDO A DOR EM COR, A LETRA EM PALCO: TEXTOS DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Marta Moraes da Costa *

Para quem como Lygia Bojunga Nunes tem com o teatro uma relação apaixonada, não se estranha que ela faça parte de sua obra ficcional ou possa dela sair para o palco.

Declamar, atuar e escrever foram atividades complementares, fruto do que a autora qualifica de uma "recaída teatral" de seu "processo criativo".¹

Angélica, de 1975, já incluía no seu corpo ficcional um texto dramático e a história de sua representação, desde a criação da peça, a escolha dos atores, os ensaios até o espetáculo final. O que se apresentava na obra como "ilha",² sem conseguir integrar ou integrar-se harmonicamente no todo da narrativa, cumpria uma necessidade interior da criadora de dar vazão a seu amor e experiência com a arte dramática. A peça inventada pelas personagens Porto e Angélica tinha função ordenadora, mas ficava na dependência do texto narrativo de onde brotava e para o qual apontava. Era como se o texto dramático estivesse inserido e subordinado à história de uma

*Universidade Federal do Paraná

¹ NUNES, Lygia Bojunga. *Nós três: teatro*, Rio de Janeiro: Agir, 1990.

² COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil / juvenil brasileira: 1882-1982*. São Paulo: Quíron, 1983. p. 557.

companhia teatral. Perdia a independência, o vigor e a especificidade do gênero dramático. Se por um lado abalava a estrutura novelesca, a peça teatral incluída em *Angélica* indiciava, por outro lado, a ligação profunda de Lygia Bojunga Nunes com a "intimidade que eu tive no passado com o Teatro".³

Intimidade essa que ficou exposta em situações, personagens e diálogos dispersos - com alta qualidade - em seus livros posteriores. A força comunicativa, a consistência das situações ficcionais e a densidade das personagens presentes em suas narrativas permitem supor uma ligação umbilical com o teatro. Quem teve a feliz oportunidade de assistir à performance de Lygia, transformada no volume *Livro*, de 1988,⁴ conheceu a indissolúvel ligação. Embora o texto falado confessasse seus "casos de amor" pela literatura, o veículo dessa confissão era simultaneamente uma declaração apaixonada pelo teatro: o veículo incluía-se sub-repticiamente entre os casos de amor.

Antecedentes tão significativos prepararam o aparecimento, em 1990, de textos teatrais oriundos de duas narrativas: *Nós três* e *O meu amigo pintor*, ambas de 1987. A primeira conservou no teatro o título original, mas a segunda foi rebatizada como *O pintor*. Na orelha da publicação desta última, Lygia Bojunga Nunes explicita a complexa questão da literatura e do teatro:

Apesar da intimidade que eu tive no passado com o Teatro, desde o meu primeiro livro publicado, venho relutando em ver o meu pessoal, quer dizer, os personagens criados nos meus livros, tomando corpo num palco. Tive sempre a sensação esquisita de que, facilitando a ida deles pro Teatro, eu estaria de certa forma, traindo a tendência natural deles todos, que nasceram e cresceram em livro, sem gostar de sair lá fora...

Um tempo atrás, o talento e a determinação de Bia Lessa me fizeram rever essa postura - o que *me bateu* como um verdadeiro ato de amor ao aprendizado teatral.⁵

Este "ato de amor" valeu ao espetáculo encenado no Rio de Janeiro as mais altas premiações, os troféus Mambembe e Molière. Este último, inovadoramente, atribuído a uma peça não destinada exclusivamente a

3 NUNES, Lygia Bojunga. *O pintor*: teatro. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

4 *Idem*, *Livro*: um encontro com Lygia Bojunga Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

5 *Idem*, *O pintor*...

adultos. O reconhecimento da crítica e o sucesso de público apontam para uma transposição da narrativa ao palco muito bem sucedida.

Conhecer miudamente os procedimentos responsáveis por esta transposição é o objetivo do presente estudo. A especulação permitirá, certamente, precisar os caracteres diferenciais de um e outro gênero literário ao mesmo tempo em que interrogará pormenores do ato criador de Lygia Bojunga Nunes.

Começemos pelo espaço. A conhecida limitação do palco não tem impedido que, atualmente, ele possa espalhar-se por locais múltiplos e amplos, ajudado pela tecnologia e pela aceitação do teatro como ficção - inconcebíveis em tempos pretéritos e concepções como a da quarta parede. A transposição do espaço ficcional para o cênico faz supor, portanto, grandes dificuldades. É com agradável surpresa, porém, que nos deparamos com uma quase total semelhança entre o espaço de *O meu amigo pintor* e *O pintor*. Percebemos com nitidez o quanto havia de economia cênica no conto e que permitiu a mudança para o palco sem transtornos, inversões ou invenções.

Os dois apartamentos - de Cláudio e do Pintor - apresentados em poucos aposentos - os quartos, o atelier e as salas - representam as indispensáveis âncoras espaciais da ação. Não têm uma significação mais ampla do que a referencialidade: a ação e os diálogos deveriam ocorrer em algum espaço.

Mesmo assim dois espaços ganham um tratamento diferenciado na peça e no diário. Enquanto neste se dá a confissão do amor infantil do Pintor por Clarice num passeio pela floresta, na peça este ambiente desaparece, substituído pela fala junto à janela de onde se vê a mata. O motivo das cores, entrevistas da janela - o verde principalmente - é que introduz a confissão do amor adúltero, propiciada também pela referência ao sonho com Clarice-brotinho. Janela, mata e sonho substituem o passeio pela floresta, trazendo para o palco a atmosfera, a afetividade e o desabafo do homem à criança, presentes na narrativa.

Se a floresta desaparece para que o palco assuma sua essência de lugar único de representação do múltiplo, a encenação do imaginário, representada como sonho no diário de *O meu amigo pintor*, ganha concretude e maior vigor na peça teatral porque se converte especularmente como espaço de representação da encenação, palco do palco.

No texto narrativo são dois sonhos que têm como ponto de referência o quadro "Amor". Nele estão figuradas as três paixões do Pintor: a política, a pintura e Clarice. Num processo de simbiose, próprio dos sonhos, o Pintor

se converte em figura pintada e aparece sob a forma de fantasma. Este primeiro sonho permite ao menino Cláudio interrogar a morte e sentir perto de si, novamente, o amigo morto. Já o segundo sonho funciona como uma interpretação desmetaforizada das relações-enigmáticas para Cláudio - entre os três amores do Pintor. Medeia, portanto, os dois sonhos, o processo de decifração da vida do pintor, por ele codificada no quadro "Amor".

Na peça teatral, Lygia Bojunga Nunes estendeu quantitativa e qualitativamente a presença do quadro. A ele estão reservadas quatro cenas: a primeira, ainda envolta pelo valor do sonho - "num passo estranho de sonho" (P. p. 20)⁶ - tem a função de passar à platéia as reflexões de Cláudio a respeito do relógio e da cor amarela, constantes do 1º e 2º dias da narrativa (MAP, p. 8 a 15). Por uma necessidade de economia cênica, as palavras do texto ficcional ficam restritas a um diálogo rápido, de frases incisivas e densas, reproduzindo a essência de situações e reflexões do garoto. As figuras do quadro servem como pórtico à seqüência do diálogo impossível entre Cláudio e o amigo morto. O destinatário da escrita do menino na obra ficcional era o leitor; no palco ele se multiplica na platéia e no Pintor. O diálogo teatral mostra assim seu mecanismo: existe também para exteriorizar o íntimo da personagem, desdobrando-a em vozes alternadas e concretas, apontando para o entendimento da reflexão como uma conversa entre várias vozes.

No segundo momento em que o quadro "Amor" se concretiza como cenário e espaço de representação fica explicitada sua função de tornar tridimensional a mente de Cláudio. As figuras se apresentam ao menino como guias de um espaço-tempo imaginário: "quando você quiser sonhar, é só abrir a porta pra gente entrar" (P. p. 41). É a deixa esclarecedora para a terceira aparição, desta feita localizada num cenário escancaradamente teatral: "Surge em cena o 'palco de mentira' ou 'minipalco'. Cortina fechada." (P. p. 46).

Sem subterfúgios, o teatro se desnuda. Palco de verdade e palco de mentira vão se entrosar a fim de permitir a Cláudio a compreensão da vida. Agir, pensar e sonhar aliam-se na procura da razão dos atos humanos determinantes e definitivos.

O recurso metateatral impõe, em primeiro lugar, a oportunidade do espectador receber a confissão do diário sob a forma dialogada. No palco,

6 A partir deste momento as citações dos textos da autora serão identificadas pelas siglas P, de *O Pintor*, e MAP, de *O meu amigo pintor*, seguidas do número da página onde se encontram.

vida e sonho se misturam: o menino não sabe representar e o suicida não aprendeu o papel de fantasma. Ante o impasse, o público váia. É ele quem obriga Cláudio a relatar de maneira intensamente poética a morte do amigo:

CLÁUDIO - Pra ele a coisa que tinha mais cor de morte era nevoeiro (...) E um dia desses, fez um nevoeiro forte toda a vida. O Pintor espiava pela janela do apartamento dele, só via aquele nevoeiro tapando tudo que é cor e falava feito costumava falar: PINTOR - Hoje tá fazendo um pouco de vontade de morrer. CLÁUDIO - Foi um nevoeiro comprido, que durou a tarde toda e a noite inteirinha também. A toda hora o Pintor espiava na janela. E nada da vontade de morrer acabar. Foi por isso que ele se enganou. Achou que a vontade nunca mais ia passar e então resolveu matar a vontade. Tipo do engano sem jeito: no dia seguinte amanheceu um céu azul bonito mesmo. (P. p. 50-1)

Respeitados pequenos cortes, o mesmo texto havia aparecido em *O meu amigo pintor* (p. 26,7), bem como lá está a estrutura básica da cena. Esta transposição evidencia claramente a concepção dramática e o domínio do diálogo coloquial, pronto para o palco, de Lygia B. Nunes. Esta cena comovente, encoberta poeticamente pelas metáforas da cor indicia outro procedimento marcante desta obra da autora: o tema da morte ganha beleza e poeticidade sem perder a contundência e o senso do irreversível. A cena aponta para caminhos inesperados na compreensão das razões que levaram o artista ao suicídio. Caminhos traçados/desenhados pelo menino Cláudio na sua ânsia de compreensão da vida. Neste caminho da cor, vida e morte se completam harmoniosamente. Quem vive da cor nela morre. E encena a exposição dos motivos e o desencontro com o papel, na cabeça e no palco, locais de questionamento.

Igual surpresa é reservada para a descoberta, no ato de comparar os dois textos, como a cena teatral estava inteira no relato ficcional. As pequenas alterações serviram para evidenciar o conhecimento de carpintaria teatral da escritora. Por exemplo, na mente da criança "a cortina era cor-de-saudade (...) o palco era todo da cor da cortina, e quem sentava no teatro ficava então só olhando para saudade e mais nada" (MAP. p. 26). A imaterialidade da cor do palco e da cortina é substituída na peça por um rápido diálogo entre Cláudio e vozes do público, em que o menino confessa sua recusa em acreditar na morte do amigo e sua vontade de preferir a lembrança dele enquanto vivo. O diálogo é mais longo e menos poético do

que a descoberta daquela "cor-de-saudade" mas não deixa de ser revelador quanto ao estado de ânimo da personagem.

A quarta e última imagem cênica do quadro "Amor" se localiza no instante em que Cláudio procede ao inter-relacionamento de fatos e sensações para, enfim, compreender o suicídio do pintor. Esta cena em seu início não está presente no texto ficcional:

Cláudio surge afobado, vestido e mascarado do mesmo jeito que as Figuras. A roupa arrasta de um jeito que, pra correr, ele tem que "levantar as saias". O efeito é cômico. Se cola às Figuras pra passar também a fazer parte do quadro. O efeito desse "quadro vivo" também é engraçado com ele assim tão pequeno e elas tão altas.

(...)

CLÁUDIO - (vai tirando a máscara devagarinho. Cochicha em tom de mistério pro Pintor, botando a mão do lado da boca pra elas não ouvirem...) Ei! (O Pintor olha pra ele.) Não diz pra elas, viu? mas eu vim morar aqui no teu quadro pra descobrir tudo. (P. p. 57-8)

Bela imagem da importância da arte: as razões da vida e da morte do artista encontram-se em sua própria obra. Ao mesmo tempo, a dimensão do desejo do menino de aparecer como a quarta paixão do Pintor nada mais expressa do que a concretização das palavras do artista ao declarar-lhe afeição: "Cada dia eu gosto de você de um jeito. E se a gente junta tudo que é jeito, vê que gosta bem grande, vê que é amor." (P. p. 17)

Cláudio compreende, pois, que se o quadro se intitula "Amor" ele tem um lugar ali. Mais do que isso, só entenderia a morte do amigo compreendendo sua vida, suas paixões:

CLÁUDIO - Será que um artista pode amar tanto o trabalho dele (...) que, se o trabalho não tem vida, ele também não quer mais ter? (P. p. 61)

Se o quadro - espaço do imaginário e da arte - poderia lhe dar alguma resposta, Cláudio não demora a constatar a falsidade dela. As Figuras haviam-no aconselhado a separar a interrogação da imagem do amigo, mas o menino não tardou a descobrir que, como no álbum de imagens que recebera de presente do Pintor, a verdade e a vida só poderiam ser encontradas na fusão de tudo:

(...) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê, gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê?, relógio batendo, blusão verde, tudo bem junto e misturado (...) Acho até que se eu continuo gostando de cada porquê que aparece, eu acabo entendendo um por um. (P. p. 64)

Palavras idênticas se encontram no parágrafo final do diário de Cláudio. Desta forma, o espaço do quadro e do "palco de mentira" acabam por se integrar, formando uma só e completa realidade para o protagonista: este é o resultado de sua interrogação da vida - e da morte.

A dinamização e alternância dos espaços representados no palco se concretizam através de dois recursos: o primeiro, mais realista, pelo deslocamento dos atores - personagens e o segundo, pela iluminação - recurso peculiar às artes cênicas.

A luz é usada em *O pintor* em diferentes circunstâncias, apontando para diferentes significações. Toda vez que a rubrica se refere à iluminação é porque visa atingir um objetivo outro que não o de deixar a cena às claras. Assim, ela é esbatida nas cenas de revelação da morte do Pintor para, a seguir, iluminar a "orgia de cores" do apartamento do suicida, criando o contraponto entre morte e vida. A passagem de um espaço a outro vai sendo marcada pela luz que dirige assim o olhar do espectador, indicando a sequência das cenas, até o momento final quando "O palco se apaga" (P. p. 64)

Quanto às personagens, algumas pequenas alterações foram processadas. O colega que servia de confidente a Cláudio no episódio do coração amassado foi substituído por Rosário, sua vizinha, permanecendo imutável a sequência da ação e seu significado. O papel da família e do síndico foi acrescido, principalmente o da Irmã para favorecer as cenas de mexericos e de confidências. A concentração de personagens, já existente no texto narrativo favoreceu a transposição que, por indicação da autora, ainda reduz o número de atores ao permitir que as Figuras sejam interpretadas pelas mesmas atrizes que fazem a Irmã, a Mãe e Janaína.

Ganham destaque na peça teatral Cláudio e o Pintor. Ao se comparar o discurso direto do adulto no diário do menino e os diálogos da peça, verifica-se o tratamento privilegiado da personagem do artista. Alteração de fácil entendimento: o gênero dramático apóia-se fundamentalmente na arte do ator, que tem nas falas seu meio de expressão mais fértil. Na peça, a inexistência de um narrador constante e confessional como o do diário de *O meu amigo pintor* obriga o dramaturgo a semear entre as demais personagens

pensamentos, retrospectiva, sensações e sentimentos em forma de diálogos para que a história possa se tornar compreensível para o público do teatro.

E é exatamente no que respeita o diálogo que é possível detectar a visão teatral de Lygia Bojunga Nunes embutida no texto narrativo. As falas das personagens de *O meu amigo pintor* aparecem na maioria dos diálogos de *O pintor* reproduzidas literalmente. São raros os exemplos de uma transposição assim direta na alteração de narrativas para dramas. Esta constatação ajuda a entender a razão pela qual se afirma que as personagens da obra ficcional de Lygia são "vivas". De tal forma a escritora domina a realidade lingüística do discurso ficcional que ele pode ser transposto, sem perda de sua vivacidade, para um estado de real enunciação. A oralidade presente na ficção, e necessária no teatro, pertence, pois, às grandes qualidades da escritora. Vejamos alguns exemplos.

Mas e o relógio?

De noite, quando eu fui dormir, fiquei esperando, esperando, esperando.

Nada. Só aquele branco todo; eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco. E aí, sim, eu vi mesmo que o meu amigo tinha morrido e que branco doía mais que preto, amarelo nem se fala! doía mais que qualquer cor.(MAP. p. 10)

Na peça teatral ficou assim:

CLÁUDIO - E aí...quando eu fui dormir...eu fiquei esperando, esperando... E nada.

PINTOR - Ele não batia mais nada?

CLÁUDIO - Nada. Só aquele branco todo.

PINTOR - Silêncio é uma coisa tão branca, não é?

CLÁUDIO - E foi só aí que eu vi *mesmo* que você tinha morrido, e que branco doía mais que preto, amarelo nem se fala! doía mais que qualquer cor. (Os dois ficam olhando pra frente, sentindo a dor do silêncio.) (P. p. 25)

Em outro exemplo, quem cotejar a cena do "palco de mentira" (P. p. 47-51) e a sequência do sonho de Cláudio (MAP. p. 25-7) verificará a reprodução quase total do segundo no primeiro. As diferenças ficam por conta das observações do narrador transferidas às rubricas: "O público desatou de novo a bater pé. (MAP, p. 26) torna-se "(O público, isto é, as

vozes na platéia desatam a reclamar: Essa peça vai ou não vai começar?)" (P. p. 48).

Algumas cenas centralizam vários momentos dispersos no texto narrativo. Isto acontece com a primeira cena de *O pintor*. Para ela convergem fragmentos dos três primeiros dias do diário de Cláudio. Entende-se esta confluência pela necessidade de informar os espectadores a respeito do fato desencadeador da ação dramática: o suicídio do pintor e as versões sobre a causa de sua morte.

Essa mesma diretiva em busca da síntese é exercida competentemente em outras cenas da peça, em especial quando contracenam Cláudio e o Pintor.

A leitura do diário mostra freqüentes digressões reflexivas do narrador: elas fazem parte da natureza desse tipo de narrativa que soma o factual e o reflexivo. Ora, essas digressões interrompem a dinâmica da ação e alteram o ritmo do espetáculo se mantidas na encenação teatral. Elas estão diretamente relacionadas com a manifestação de ações interiores e constituem desafios à competência dramaturgica dos escritores. Exigem transposição para outros códigos do espetáculo, não-verbais, que possam conservar em termos cênicos, intenções e sentido do texto original. O melhor exemplo dessa passagem é a conversão do sonho em "palco de mentira": o onírico se concretiza enquanto cenário e enquanto uma encenação.

A procura da síntese, característica do gênero dramático, chega a bons resultados como se pode ver a seguir:

(...) quando eu olho pra uma coisa eu me ligo logo é na cor.
(...)

Um dia o meu amigo me disse que eu era um garoto com alma de artista, e me deu um álbum com uns trabalhos que ele tinha feito em aquarela, tinta a óleo e pastel. Disse que tinha arrumado os trabalhos no álbum pra eu entender melhor esse negócio de cor. Nas primeiras páginas só tinha cor. Quer dizer, no princípio nem cor tinha: era só branco e preto; depois começavam as cores: amarelo, azul, vermelho, e depois essas três cores iam se misturando para formar uma porção, nuns desenhos que às vezes eu gostava e outras vezes não.

O meu amigo me disse que quanto mais a gente prestava atenção numa cor, mais coisa saía de dentro dela. Eu fiquei olhando pra cara dele sem entender. Não entendi mesmo aquela história de tanta coisa ir saindo de dentro de uma cor. (MAP. p. 8)

Este fragmento se reduz a partes pequenas de duas falas do Pintor na quarta cena da peça:

PINTOR - Eu fiz um álbum pra te mostrar melhor esse negócio de cor que a gente tem conversado. (...)

PINTOR - (...) quanto mais eu olho pra essas cores, mais coisa vai saindo de dentro delas.

CLÁUDIO - (Duvidando) Hm... (O Pintor olha pra ele) Esse negócio de tanta coisa ir saindo de dentro de uma cor... isso não é birutice de pintor? (P. p. 15-6)

Mas o texto cênico não recebeu apenas a síntese de fragmentos narrativos. Ganhou espaços - como o "palco de mentira" - falas explicativas, como a lição de arte moderna, em que são citados Matisse e Tomie Ohtake.

Um olhar crítico sobre os dois textos consegue descobrir como se mantém neles a indagação constante e angustiada do jovem Cláudio a respeito da vida e da morte, sem infantilismo nem desregramentos dramáticos. Foi mantida de maneira admirável toda a ambientação simbólica que valoriza o papel da arte como um caminho para o entendimento da existência, com toda sua dor e suas alegrias.

A cor, como um código de expressão dos momentos mais significativos da vida humana, parece ter sido a lição mais preciosa que Cláudio só conseguiu aprender após uma sofrida trajetória, em que a perda foi início e interrogação. O difícil obstáculo de constantes *flashes-back* foi superado de maneira brilhante pelos recursos da iluminação, pela presença do *leit-motif* do jogo de gamão, pela criação do palco dentro do palco, pelas cenas curtas e amarradas entre si pela presentificação constante de Cláudio.

Assim, reduzindo, cruzando, servindo-se de outros códigos do espetáculo, procedendo sempre a uma transposição que visa obter a eficácia cênica, Lygia Bojunga Nunes realizou uma criação que aponta em duas direções: em primeiro lugar, confirmou a construção dramática do texto narrativo, o que lhe permitiu respeitá-lo integralmente na peça teatral; em segundo lugar, demonstrou pleno conhecimento da carpintaria teatral, criando um texto de grande vigor e poeticidade, que lhe valeu, merecidamente, o prêmio Molière.

RESUMO

A transposição do texto narrativo em forma de diário *O meu amigo pintor* para a peça teatral *O pintor*, ambos de Lygia Bojunga Nunes, enseja algumas especulações analíticas, visando avaliar os procedimentos criativos utilizados nas alterações e na permanência de componentes textuais.

RÉSUMÉ

La transposition du texte narratif en forme de journal *O meu amigo pintor* en pièce dramatique *O pintor*, l'un et l'autre de Lygia Bojunga Nunes, nous permet quelques spéculations analytiques avec l'objectif d'estimer les procédés créatifs employés aux altérations et à la permanence de leurs éléments textuels.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira: 1882-1982*. São Paulo: Quiron, 1983.
- NUNES, Lygia Bojunga. *Angélica*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- _____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Rio de Janeiro: Agir, 1988.
- _____. *Nós três*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- _____. *Nós três: teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- _____. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- _____. *O pintor: teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.