

O abuso da maldade

Crítica de *Diário do farol* – uma peça sobre a maldade

Por Mariana Barcelos

I.

O diretor Fernando Philbert foi inspirado por Domingos Oliveira (1936-2019), que apresentou ao amigo o projeto de encenar *Diário do farol* (2002), do escritor João Ubaldo Ribeiro (1941-2014). Ao falar da proposta, no final da peça, Thelmo Fernandes, o ator do monólogo, contou que Domingos incentivou Philbert dizendo: “Esta é uma peça sobre a maldade”.

Como levar a literatura para a cena teatral? As metodologias criadas que podem responder a esta pergunta, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, ilustram as transformações históricas da relação do teatro com o texto (dramaturgia) e com a encenação. Hoje, por exemplo, podemos ver uma atriz iniciar um solo falando de sua família, da morte dos pais e de como a leitura de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, a acompanhou durante seu período de luto – abrir o livro na primeira página, ler as primeiras frases, e desenvolver a dramaturgia entre relatos pessoais, contações da fábula, dramatizações de personagens misturados às memórias de parentes. Liliane Rovaris rasga páginas, mostra o livro como ele é: um objeto. Sobre ele novas camadas de sentido surgem, a dramaturgia não é uma acomodação direta da fábula para o palco.

Ao longo da 10ª edição do Festival Midrash de Teatro, a curadoria de Patrick Pessoa propôs expor esta relação entre os gêneros literários e o teatro. Para quem pôde acompanhar mais de perto a programação, as apresentações revelaram mais variantes do que este texto poderia dar conta de exemplificar. A intenção aqui é apenas apontar extremos formais, uma vez que, diferentemente de *Crime e Castigo 11:45*, com direção de Camila Márdila, em *Diário do farol – uma peça sobre a maldade*, Fernando Philbert e Thelmo Fernandes adaptaram o romance para a cena sem mediações rapsódicas, sem recursos contemporâneos de linguagem, fazendo o que ficou conhecido como “transcrição teatral”, termo cunhado por Haroldo de Campos.

O ator caminha até o centro do palco, pega uma garrafa plástica de água e bebe um gole. Olha firme para alguém na plateia e diz: “Não se deve confiar em ninguém.” O início da peça é a epígrafe do livro de João Ubaldo. Mas não é uma citação, não há menção ao romance, ao escritor, já é o personagem falando. Num palco sombrio, com roupas de tons escuros, ar de vilania. Cortinas de um plástico fosco compõem o fundo e as laterais do palco, criando uma atmosfera nebulosa. Uma cadeira de madeira permanece na lateral direita durante todo o espetáculo.

Em seu trabalho de pesquisa, Linei Hirsch observou as peças que foram montadas em São Paulo entre 1978 e 1985 baseadas em narrativas ficcionais (“um surto de encenações”). Hirsch entende o movimento de levar uma narrativa literária ao palco como um processo autoral, criativo/criador. Fazendo parte de uma corrente de autores não satisfeitos com o termo *adaptação*, ele diz que a “[...] inadequação se deveria ao sentido vernacular indesejável que o termo conota (ajustamento, acomodação) e, ainda, ao significado cultural estreito que a palavra propicia (facilitação e/ou modernização de uma obra literária narrativa, para torná-la mais acessível ao público).” (HIRSCH, 2000, p. 150-151).

E como fazer caber 213 páginas de um livro em 70 minutos? Foi a partir da observação que Hirsch listou uma série de procedimentos para a *transcrição* que fazem parte do trabalho do dramaturgo: 1) Eliminação: que exclui elementos da estrutura da narrativa; 2) Condensação: que diminui e resume fatos da narrativa; 3) Ampliação: que coloca uma lente de aumento no fato, e pode trazer elementos de fora da obra; 4) Fragmentação: extrair da narrativa uma unidade que é redistribuída em toda dramaturgia; e 5) Associação: que aproxima fatos que estão distantes na sequência da narrativa. Longe de ser um método que cristaliza uma forma, é por meio do uso de dispositivos como estes que o *ponto de vista* do dramaturgo aparece, que seu trabalho de *criação* é realizado. Um livro não pode ser *transcrito* por duas pessoas da mesma forma. A encenação tem autonomia em relação ao texto base.

Contudo, o autor sublinha que o trabalho de *transcriar* não pode ser realizado sem conhecimento prévio sobre dramaturgia, sobre as “leis do drama”. Aqui Hirsch entende que o teatro está vinculado ao texto dramático de maneira perpétua, que a intenção é que a recepção veja o espetáculo como se “o autor de origem, observável geralmente através de seu narrador, realizasse uma obra dramática e não mais uma obra narrativa.” (HIRSCH, 2000, p. 152). Após descrever uma *Estética da transcrição teatral*, constatada a presença dos procedimentos nas peças do período, o autor acredita que as recorrências “constituam um estilo de época que, de algum modo, deixou sua marca como herança a alguns espetáculos encenados posteriormente.” (HIRSCH, 2000, p. 152).

Diário do farol – uma peça sobre a maldade, apresentada no último dia 25 de agosto de 2024 no Teatro Café Pequeno, pode-se dizer, é uma das herdeiras do período analisado por Linei Hirsh.

II.

Supérfluo lembrar, mas lembro: não adianta querer. Querer não faz nenhuma diferença. Você quer ser, mas isso não afeta em nada o que de fato você será ou é, como indivíduo. Querer eu quereria, embora já tenha aprendido o bastante para não querer mais, e isso em nada afeta o que sou ou serei. Tanto você quanto eu somos obrigados a ser

o que somos, no sentido mais profundo da expressão, e não podemos fazer nada quanto a isso.

(Diário do farol, João Ubaldo Ribeiro)



Exilado em uma ilha deserta, onde se isolou por querer, aos 70 anos, um velho padre de ar bondoso conta suas memórias. No livro, o narrador-personagem não tem nome, na peça também não. Ele diz que vai narrar a sua vida, primeiro, para provar que o ser humano nasce e morre sozinho. E porque fazer o outro reconhecer a própria solidão seria sua última “maldade”. Por fim, por vaidade. A vaidade é o traço de caráter mais destacado do personagem. Depois de ter passado a vida praticando atrocidades no mais absoluto sigilo, como vaidoso que é, antes do fim, precisa deixar o registro.

O narrador-personagem de João Ubaldo Ribeiro, bem nas primeiras páginas, ameaça o leitor algumas vezes. Diz, reiteradamente, que mataria quem duvidasse dele. Também debocha da capacidade cognitiva de quem o lê. Por vezes, testa a disposição para a leitura com ofensas. Orgulha-se das habilidades que tem para dissimular, chantagear, manipular, mentir... Regozija-se com a animosidade de sua personalidade que, sem dúvida, considera sedutora, sagaz e superior. Esteve sempre no lugar de vítima, tudo levava a crer que seus manipulados eram os verdadeiros algozes. Fez tudo o que convinha para alcançar seus objetivos. Não desrespeitou nenhum limite moral, já que nunca os tivera. A separação entre o Bem e o Mal foi quebrada ainda na sua infância, quando desejou se tornar o pior homem do mundo.

A narrativa do padre é envolvente, seu ponto de vista é a de ter se tornado a consequência das violências sistêmicas que sofreu do pai durante toda a infância. No livro, o personagem diz que a primeira surra que levou é datada aos quatro meses de idade. Por isso, aos cinco anos, quando o pai chegou com a mãe morta no lombo do cavalo, já sabia que ele a havia matado. Intuição comprovada pela velocidade em que seu pai se casou

novamente, com a cunhada, irmã da falecida. Desde então, o menino passou a ouvir a voz da mãe a pedir-lhe por vingança.

Aqui é preciso fazer um adendo. A recepção enquanto leitora e enquanto espectadora são distintas, evidentemente. Na leitura, os olhos dirigem-se diretamente para a obra base, não há mediações entre a visão e a particular percepção de quem lê. No espetáculo, a escuta está em evidência porque um outro está “encenando” a obra base que foi *transcrita*. O *ponto de vista* dos dramaturgos faz a mediação com o público inteiro, mudando completamente a recepção do discurso. Compreendidas as diferenças, ainda assim preciso dizer da experiência de ter lido o livro um pouco antes de assistir ao espetáculo. A intenção não é a de comparar as obras, mas de expor uma contaminação no meu olhar.

Sem saber que havia produzido um imaginário acerca da fábula cheio de detalhes, fui à peça sem criar expectativas dramáticas. O narrador-personagem de Thelmo Fernandes não aparenta 70 anos. Mostra de imediato o sarcasmo, o riso irônico quase que permanente, o ódio e o ressentimento que o dominam. A aparência do ator poderia gerir aquele típico estereótipo de lobo em pele de cordeiro, do qual o personagem se aproveitou ao longo da vida, mas no tom confessional do relato, parece-me, foi uma escolha que ele estivesse de jaqueta de couro preta emoldurando as gargalhadas maléficas ao fim de cada episódio narrado. Como um vilão pitoresco que se apraz com a própria perversidade, que enche o peito para dizer que é mau e depois ri sozinho.

O protagonista da peça tem uma imagem diferente da que criei como leitora. O texto, entretanto, me trazia à memória parágrafos inteiros do livro – que posteriormente confirmei reencontrando as páginas. João Ubaldo Ribeiro escreveu em primeira pessoa, com o narrador-personagem falando diretamente com o leitor, salvo algumas passagens dos *flashbacks* que são dialogadas. A estrutura épica da obra base é carregada de traços dramáticos. Quando chega ao palco, a quarta parede foi quebrada no livro e o monólogo já tem um registro dialógico, ou seja, o personagem se relaciona com o público o tomando como interlocutor de um diálogo (e o público concorda que estão em conversa, como na cena em que o personagem pede para que terminem de cantar com ele os versos de *My way*, canção do Sinatra).

A dramaturgia surge numa sucessão de recortes do livro aglutinados, com a elaboração de algumas falas que fazem o elo entre eles: eliminando, ampliando, condensando, fragmentando e associando as partes, conforme a especificidade do método.

Nesta organização dos relatos, percebi que senti falta da constante voz da mãe, que acompanha o protagonista ao longo da vida, valorizando a dedicação do filho aos atos de violência. A legitimação que a voz da mãe oferece é a única aprovação da qual o personagem precisa. Ela aparece ora para encorajar, ora para parabenizar. Mas nem sempre a voz “aparece” quando o filho deseja. O filho cria expectativas com esta interlocução, que é a única dotada de verdade que estabeleceu. João Ubaldo Ribeiro reforça a obsessão do personagem pela voz, que nunca surge límpida, mas sempre entre ventos fortes, entre o barulho das folhas das árvores, etc., numa condição difusa, na qual jamais haveria testemunhas.

Quando o padre narra seus 70 anos vividos com insistência de que tudo é a mais pura verdade – embora diga constantemente ser um grande mentiroso –, é a permanência

da voz da mãe, falando-lhe aos ouvidos por todas as décadas, que abre para o leitor a possibilidade de questionar a natureza psicológica do personagem. “Mas, solitários por nascimento, natureza, sentimento e vida, estou seguro de que os indivíduos têm uma curiosidade básica sobre a confirmação secreta de sua sanidade.” (RIBEIRO, 2002, pg.14). Antes de falar que é por vaidade que fará seu registro biográfico, ele avisa ao leitor que “importantíssimo motivo para prosseguir na leitura deste relato é uma espécie de conscientização da loucura, [...]” (RIBEIRO, 2002, pg. 14). A perversidade, o sadismo, o prazer crescente em torturar, faz com que, a certa altura, o personagem se pergunte se ele seria realmente consequência do suplício que sofreu do pai, ou se seria assim, quem é, de nascença, independente de quaisquer experiências ou destino – o pai sempre chamou atenção ao cinismo em sua face. João Ubaldo Ribeiro cria uma personalidade complexa em uma escrita com nuances sofisticadas, nas quais nem sempre o ponto de vista do personagem coincide com o discurso.

Sem a hostilidade que o personagem apresenta com o leitor, sem a manutenção da voz da mãe e as menções à loucura, compreendi que a encenação trazia uma autonomia em que seria interessante que me despisse das impressões do livro. Precisei de alguns dias. O que estavam dizendo os dramaturgos que não os tornavam a tradução direta de João Ubaldo Ribeiro? Em *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*, José Sanchis Sinisterra, ao descrever o método que utiliza para criar uma obra dramática a partir de uma narrativa, diz que subestimou a importância da fábula durante os anos que trabalhou sobre a “dramaturgia do discurso”.

“Comecei por me perguntar: se é possível estabelecer na narrativa uma dissociação entre *história* e *discurso*, o que aconteceria se fizéssemos a mesma coisa com um texto dramático? O que acontece quando estabelecemos também uma dissociação entre fábula e ação dramática no plano de uma peça de teatro?” (SINISTERRA, 2016, pg. 45).

Sinisterra diz que a ação dramática, o equivalente e o meio do discurso ser transmitido numa peça, é constituída das “estratégias narrativas que organizam a percepção particular de tais acontecimentos num relato concreto” (SINISTERRA, 2016, pg. 45). Ou seja, o discurso é revelado pela maneira como a fábula é reescrita para o palco. Retomei as memórias do espetáculo, o ponto de vista do personagem é o de ser a óbvia consequência da infância hostil, princípio que justifica seus atos cruéis e a atrocidades cometidas pelo distorcido senso de justiça que adquiriu. As agressões e o assassinato (da mãe) praticados pelo pai foram encobertos pela imagem de ser um homem de bem, temente a Deus, coronel respeitado. Cartilha que, crescendo breve autocrítica não realizada pelo personagem, o filho seguiu de perto, tornando-se um homem de bem, temente a Deus, um padre. A mistura de aparência, poder e status que serve de refúgio às personalidades psicopáticas, que podem passar a vida escondidas, sem nunca pagarem pelos crimes que cometem. Faltou ao filho cogitar que a herança deixada pelo pai é também genética, não só de traumas. Mas qual é o ponto de vista, o discurso, dos dramaturgos? O que disse Thelmo Fernandes após a peça é que este é um homem comum, que pode está sentado ao seu lado na cadeira do teatro.

“Como acontece na narrativa, onde uma mesma história pode dar lugar a diferentes relatos – cada um com seu *discurso* específico –, uma mesma *fábula* pode ser organizada segundo diversas modalidades de *ação dramática*, dando lugar a diferentes obras teatrais.” (SINISTERRA, 2016, pg. 45).

Diário do farol, o espetáculo de Fernando Philbert e Thelmo Fernandes, diz no título que esta é *uma peça sobre a maldade*. A estratégia de organização da narrativa é mostrar uma sequência de abusos praticados, pelo pai ou pelo filho, sem espaços para atravessamentos outros em que a maldade não fique em primeiro plano. Em cena, o personagem alterna momentos de autoadoração com outros de autopiedade, invocando a compaixão da plateia e a condecoração pela coragem de fazer “justiça” com as próprias mãos. Curiosamente, no dia em que assisti, ele contou com uma responsividade de parte do público, que por vezes ria das descrições mordazes das torturas que praticava. Perguntei-me se as pessoas estavam mesmo rindo das imagens que as descrições suscitavam, ou se só uma inflexão irônica é suficiente para o efeito da graça. O manipulador ganhou mais um público?

“As afinidades e discrepâncias do ponto de vista do personagem narrador e o proporcionado ao receptor pela interação dialogal constituem uma interessante fonte de ambiguidades e/ou redundâncias. Estabelecer um contraste claro ou uma dessemelhança entre a versão dos fatos proporcionada pelo discurso narrativo e aquela que se desprende da ação dramática permite transportar para a cena o ‘perspectivismo múltiplo’ que produziu frutos tão complexos no romance contemporâneo.” (SINISTERRA, pg. 65).

Faz parte da leitura não se permitir envolver pela sedução da “pregação” do personagem, mesmo ele dizendo que não se importa nem um pouco com você e sua opinião sobre ele. Na peça, ao contrário, a tentativa de cativar e levar o público a simpatizar com o estilo exaltado do personagem se achar o máximo (como um vilão alegórico de novela) levanta o questionamento se não foi dado ao público um lugar demasiado ingênuo, de quem também não saberia enxergar além da superfície.