

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

CRISTINA MATOS SILVA E DIAS

**VISUALIDADES DA DRAMATURGIA DE JEAN GENET: UM
ESTUDO DO TEXTO TEATRAL E DA ADAPTAÇÃO CÊNICA BRASILEIRA
DE *O BALCÃO***

UBERLÂNDIA
SETEMBRO/ 2020

CRISTINA MATOS SILVA E DIAS

**VISUALIDADES DA DRAMATURGIA DE JEAN GENET: UM
ESTUDO DO TEXTO TEATRAL E DA ADAPTAÇÃO CÊNICA BRASILEIRA
DE O BALCÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Tema para Orientação: Dramaturgia e Memória

Orientador: Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UBERLÂNDIA
SETEMBRO/ 2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

D541 2020	<p>Dias, Cristina Matos Silva e, 1982- Visualidades da dramaturgia de Jean Genet [recurso eletrônico] : um estudo do texto teatral e da adaptação cênica brasileira de O Balcão / Cristina Matos Silva e Dias. - 2020.</p> <p>Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.687 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Arantes, Luiz Humberto Martins , 1968-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	30 de setembro de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:10
Matrícula do Discente:	11613TLT005				
Nome do Discente:	Cristina Matos Silva e Dias				
Título do Trabalho:	Visualidades da dramaturgia de Jean Genet: um estudo do texto teatral e da adaptação cênica brasileira de <i>O balcão</i>				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Dramaturgia, Teatro e Memória				

Reuniu-se, por Webconferência (MConf/RNP), a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Luiz Humberto Martins Arantes da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); Diógenes André Vieira Maciel da Universidade Estadual da Paraíba / UEPB; Regma Maria dos Santos da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão / UFG-RC; Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Diógenes André Vieira Maciel, Usuário Externo**, em 30/09/2020, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Regma Maria Santos, Usuário Externo**, em 30/09/2020, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Presidente**, em 30/09/2020, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/09/2020, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/09/2020, às 17:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristina Matos Silva e Dias, Usuário Externo**, em 30/09/2020, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2289508** e o código CRC **B6BF3253**.

*Aos bens mais preciosos que nasceram no percurso da escrita desta tese,
meus filhos, Pedro e Clarice.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, espiritualidade maior, pela proteção e saúde para terminar esta importante fase.

À minha mãe, Ana Maria, que foi um importante alicerce para que eu conseguisse realizar este estudo.

Ao meu marido, Júlio, que, com paciência, auxiliou-me nessa fase da minha vida.

Aos professores que tive, que foram primordiais para a tessitura de minha personalidade e de minha trajetória pessoal e profissional e que possibilitaram um olhar sensível para as artes e a condução de experiências estéticas.

À família Matos [pai, irmãs e sobrinhos], que sempre oraram e torceram para eu concluir com sucesso meus estudos.

Aos colegas de viagem de Patos a Uberlândia, pela generosidade, ensinamentos e companhia nos muitos trajetos.

Ao professor orientador, Luiz Humberto Martins Arantes, que com sua sagacidade e generosidade, contribuiu sobremaneira para o início e o encadeamento das reflexões expostas nesta tese.

Aos professores membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Pedro Maciel Júnior e Prof.^a Dr.^a Kênia Maria de Almeida Pereira, pelos direcionamentos e pelas observações realizadas para a continuação da escrita deste estudo.

Aos professores membros da banca examinadora, Prof.^a Dr.^a Kênia Maria de Almeida Pereira, Prof. Dr. André Luiz Gomes, Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Prof.^a Dr.^a Regma Maria dos Santos e Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por aceitarem o convite e contribuírem ainda mais para o enriquecimento deste trabalho.

Ao IFTM, que direta e indiretamente contribuiu para o fechamento deste projeto, concedendo licença para estudos nos dois primeiros anos.

Aos meus queridos alunos do IFTM, que me motivam a buscar sempre mais recursos e estudos para enriquecimento das aulas e dos projetos.

Aos colegas e professores do curso de doutorado da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pelos conhecimentos agregados, pelas reflexões discutidas e pelos sorrisos compartilhados.

Ao programa de doutorado em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pela oportunidade de desenvolver uma pesquisa original de forma gratuita, oferecendo, ainda, ótimos cursos e capacitações profissionais.

À Márcia Xavier, colega e amiga, pela leitura e pelas interlocuções realizadas sobre a parte inicial deste trabalho.

À Fernanda Faria, amiga e bibliotecária, pelo auxílio em pesquisas em jornais da década de 1970 para a parte documental que esta tese apresenta.

Ao autor Jean Genet (*in memoriam*), pela escrita de seus textos teatrais, que me encanta profundamente.

Aos muitos que, de alguma maneira, estiveram presentes e positivos nesta etapa que se encerra.



*“Une creation qui à l’origine n’a pas d’amour est inconcevable.”
Jean Genet*

RESUMO

Esta tese apresenta o título: *Visualidades da dramaturgia de Jean Genet: um estudo do texto teatral e da adaptação cênica brasileira de O Balcão*, e se estende em duas partes fundamentais. A primeira e principal investiga a visualidade na escrita do dramaturgo francês, destacando a estética e a poética contidas no plano literário do texto em questão. Nela se considera o princípio da visualidade na leitura, isto é, o modo como as cenas são descritas e como ganham corporeidade na encenação mental, ou seja, revela como as cenas têm enorme apelo visual, dando a impressão de que o que se lê, se desenrola diante dos olhos. Há de se destacar que a referida literatura cênica possui um entalhe de descrições que a particulariza, reforçando suas características metateatrais. Dessa forma, um olhar sobre o figurino, os cenários e pormenores que Genet exalta, seja nas rubricas, seja nas falas dos personagens, foi ativado a fim de compreender o plano verbo-visual que há em *O Balcão*. Essas análises correspondem, respectivamente, aos três primeiros capítulos. O segundo momento e último capítulo faz um estudo da adaptação brasileira do texto genetiano, idealizada por Ruth Escobar, dirigida por Victor Garcia e encenada por Wladimir Pereira Cardoso, na capital paulistana, em 1969. Nele se considera o conhecimento sobre o conceito de visualidade e, a partir dessa ótica, a pesquisa revela como a versão dos palcos brasileiros ganhou forma e se immortalizou como uma das maiores referências teatrais do país.

PALAVRAS-CHAVE: *O Balcão*; Jean Genet; Visualidade; Figurino; Adaptação brasileira de *O Balcão*.

ABSTRACT

This thesis presents the title Visualities of the dramaturgy of Jean Genet: a study of the theatrical text and the Brazilian scenic adaptation of *The Balcony* and extends in two fundamental parts. The first and main investigates the visuality in the writing of the French playwright, highlighting the aesthetics and poetics contained in the literary plan of the text in question. It's considered the principle of visuality in reading, the way in which scenes are described and how they become embodied in a mental staging, that is, scenes that emanate a strong visualization that give the impression that what is read unfolds before the eyes. It should be noted that the referred scenic literature has a notch of descriptions that particularizes it, reinforcing its metatheatrical characteristics. In this way, a look at the costume, scenarios and details that Genet exalts, whether in the rubrics or in the characters' speeches, was activated in order to understand the verb-visual plane that exists in *The Balcony*. These understandings correspond to the first three chapters respectively. The second moment and last chapter is a study of the Brazilian adaptation of the genietian text, idealized by Ruth Escobar, directed by Victor Garcia and staged by Wladimir Pereira Cardoso, in São Paulo, in 1969. It's considered the knowledge about the concept of visuality and From this perspective, the research leads to the perception of how the version of the Brazilian stages took shape and became immortalized as one of the greatest theatrical references in the country.

Keywords: *The Balcony*; Jean Genet; Visuality; Costume; Brazilian adaptation of *The Balcony*.

Lista de ilustrações

Figura 1: Jean Genet em 1927, aos 16 anos..	39
Figura 2: Desenho de Genet do artista Jean Cocteau realizado em 1952.	42
Figura 3: Jean Genet em 1950 aos 40 anos no auge de sua carreira como escritor.	45
Figura 4: Jean Genet com Annette e Alberto Giacometti e ao lado do artista circense e seu companheiro Abdallah Bentaga em 1954..	47
Figura 5: Jean Genet durante um discurso dos ativistas Os Panteras Negras em 15 de outubro de 1968..	51
Figura 6: Jean Genet em visita ao campo de refugiado na Jordânia em 1971.	52
Figura 7: Lápide de Jean Genet na cidade marroquina de Larache.....	54
Figura 8: Imagem da encenação idealizada por Martim Gonçalves na cidade do Rio de Janeiro, em 1970..	58
Figura 9: Cartaz de apresentação da peça O Balcão pela companhia americana Third Year Theatre Students.	96
Figura 10: Encenação de As criadas pelo grupo de teatro brasileiro TAPA, em 2019. Momento em que a personagem Claire se veste de Madame, colocando, assim, o vestido de veludo vermelho..	104
Figura 11: Encenação de As criadas na cidade de New York, no ano de 2014 pela Cia de Teatro Sydney. Em cena, Claire com o vestido vermelho e Solange no chão.	107
Figura 12: Apresentação de Os Negros pelo Coletivo Impossível, em 2018 na cidade de Patos de Minas, MG.	111
Figura 13: Mitras de modelos, formatos e cores distintas..	114
Figura 14: Fotografia da encenação da companhia teatral americana Scena Theatre, em 2014.	115
Figura 15: Cena de O Balcão apresentado pela Companhia teatral New School em 2016.	119
Figura 16: O personagem O General da companhia de teatro americano Studio I Theatre, peça exibida no ano de 2009	123

Figura 17: Irma de Rainha, o Bispo e o General em cena.	126
Figura 18: Ruth Escobar na peça Lisístrata, 1967. Imagem retirada do livro Maria Ruth, uma autobiografia.	133
Figura 19: Cena da peça Cemitério de Automóveis, 1969.	137
Figura 20: As atrizes Tônia Carrero, Eva Wilma, Odete Lara, Norma Bengell e Ruth Escobar na comissão de frente da passeata “Contra a censura pela cultura” em fevereiro de 1968 na cidade do Rio de Janeiro.	139
Figura 21: Visão do público e do espiral de nove metros da cenografia de O Balcão. Imagem do acervo pertencente ao museu Lasar Segall.	141
Figura 22: Visão de baixo para cima do palco. Imagem do acervo pertencente ao museu Lasar Segall.....	142
Figura 23: Imagem retirada do programa sobre O Balcão feito em 1971. A foto retrata a cena final de homens no fosso junto ao espelho parabólico. Acervo do museu Lasar Segall.....	145
Figura 24: O Bispo com a pecadora na cama obstétrica. Foto de Alair Gomes. Disponível no livro de Rofran Fernandes (1985).	147
Figura 25: O Juiz, o carrasco e a ladra. Foto de Carlos S. Arquivo do museu Lasar Segall	148
Figura 26: General e "Pombinha" personagens de O Balcão em exibição no ano de 1970 no Brasil. Foto retirada do livro de Newton de Souza (2003).	149
Figura 27: Irma e Carmem dentro das gaiolas. Foto disponível em Mostaçõ (1986).	150
Figura 28: O Bispo, o Juiz, O General e o Chefe de Polícia na rampa em espiral. Foto de Makiko Kish, acervo do museu Lasar Segall.....	150
Figura 29: Jean Genet na casa de Ruth Escobar onde se hospedou-se em 1970. Foto retirada do livro de Newton Souza (2003)	156
Figura 30: Jean Genet visitando o cenário de O Balcão, 1970. A partir da esquerda estão Marília, Sergio Mamberti, Raul Cortez, Célia Helena e Ruth Escobar. Foto retirada do livro de Newton Souza (2003).....	156
Figura 31: O ator Rofran Fernandes vestido de Bispo na encenação brasileira de O Balcão, de Jean Genet. Imagem do acervo do teatro Ruth Escobar.	163

Figura 32: O ator Raul Cortez, de Bispo e a atriz Vera Lucia Buono no papel de pecadora. Imagens do acervo do museu Lasar Segall. 163

Figura 33: O ator Sérgio Mamberti de Juiz, a atriz Neide Duque de pecadora em encenação de O Balcão. Imagem do acervo do teatro Ruth Escobar..... 165

Figura 34: O Juiz, o carrasco e a ladra na encenação de O Balcão. Imagem do acervo do museu Lasar Segall 165

Figura 35: O ator Dionísio Azevedo e a atriz Thelma Reston nos papéis de General e "Pombinha" na encenação de O Balcão. Imagem do acervo do teatro de Ruth Escobar..... 166

Figura 36: A atriz Ruth Escobar de Irma na encenação de O Balcão. Imagem do acervo do Museu Lasar Segall. 167

Figura 37: A atriz Ruth Escobar, de Irma no cortejo da cena da rainha. Acervo do museu Lasar Segall..... 168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: O TEATRO EM PAPEL E TINTA: VISUALIDADES, RUBRICAS NA ESCRITA CÊNICA DE JEAN GENET	20
1.1- A carpintaria teatral: visualidades enunciadas no plano literário e cênico.....	21
1.2- Rubrica: a emancipação da compreensão do texto de teatro	29
1.3- Jean Genet: maldito e/ou transgressor e/ou mártir?	35
CAPÍTULO 2: UM TEATRO DE ILUSÃO: O BALCÃO, DE JEAN GENET	55
2.1- <i>O Balcão</i> , de Jean Genet	56
2.1.1- Informações basilares do texto teatral	59
2.2- Considerações sobre aspectos metateatrais em <i>O Balcão</i>	67
2.3 - <i>O Balcão</i> em nove quadros	72
CAPÍTULO 3: O VERBO-VISUAL EM O BALCÃO, DE JEAN GENET	87
3.1- A visualidade singular de Jean Genet contida nas falas dos personagens e nas rubricas textuais em <i>O Balcão</i>	88
3.2- O traje no texto teatral: a função do figurino em Jean Genet.....	97
3.3- Significantes visuais: análise dos figurinos descritos por Jean Genet em <i>O Balcão</i> 112	
CAPÍTULO 4: VISUALIDADE GENETIANA SOB O OLHAR DA ADAPTAÇÃO CÊNICA BRASILEIRA DE O BALCÃO.....	131
4.1- A encenação de 1969: idealizadores, desafios e conquistas	132
4.2- <i>O Balcão</i> em Terra “Brasilis”: a capela sistina do teatro.....	146
4.3- Um olhar para o figurino na constituição visual da adaptação cênica brasileira de <i>O Balcão</i>	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	176

INTRODUÇÃO

A aprovação para o ingresso no doutorado em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) se deu a partir do cumprimento de algumas etapas, dentre elas, a apresentação de um projeto que dialogasse com o intuito do programa. Ligada à área de concentração da linha III – Literatura, Outras Artes e Mídias, ingressei para a pós-graduação em Estudos Literários da UFU com um projeto que versava sobre a relação entre Moda e Literatura, mais particularmente sobre as coleções de moda tecidas a partir da influência da literatura, em especial no trabalho do designer de moda Ronaldo Fraga. É interessante frisar que tal tese com esse assunto daria continuidade ao principal tema abordado na dissertação “A moda e o rio: a estética de Ronaldo Fraga”, concluída no Programa de Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET- BH) em 2013.

Iniciado o cumprimento dos créditos e me deslocando de Patos de Minas para a simbiose de informações e reflexões, fui percebendo, com o decorrer das discussões, que poderia me atrever a construir uma nova investigação, transferindo-me para um assunto que sempre me interessava: teatro. Aliás, o texto teatral é também literatura, e discussões que versam sobre estudos teatrais, história do teatro, crítica teatral e afins, têm espaço na pós-graduação em Estudos Literários da UFU. Além disso, faz parte sobretudo da coletânea de assuntos estudados e trabalhados no meu trajeto profissional como docente na área de Artes no Instituto Federal do Triângulo Mineiro, uma vez que possuo graduação em Artes-Teatro, além de Letras. Tanto é que, para cumprimento de créditos, participei do curso de Metateatro, vinculado ao programa, o que reafirmou e encorajou essa mudança.

Quando entramos na área de pesquisa, nosso projeto inicial é comumente revisto e reestruturado. Dessa feita, ao expor meu interesse de aproximar a discussão da pesquisa a algo que envolvesse o teatro, fui instantaneamente compreendida e entusiasmada pelo meu orientador Luiz Humberto Arantes, doutor na área de História do Teatro. Uma nova perspectiva se abriu naquele instante e, assim, a migração de assunto, de tema, de metodologia começou a ser reconfigurada.

A possibilidade de trabalhar com teatro, mais especificamente, com Jean Genet, surgiu no curso de Metateatro. Nele, fui apresentada ao texto de teatro *O Balcão* e confesso que me impressionei com diversos aspectos ligados ao texto desde a primeira leitura. A forma detalhada de sua escrita, o entalhe de pormenores, que acrescentavam à minha leitura a possibilidade de já imaginar a encenação, bem como o mosaico poético e estético formulado nas falas dos personagens e das rubricas, fascinou-me consideravelmente. E ao lê-lo, já atribuindo uma carga de conhecimento adquirido anteriormente, via peculiaridades que me chamavam a atenção.

Jean Genet era minucioso na descrição dos vários figurinos utilizados na leitura do enredo em questão e, com frequência, citava nomes, formas e texturas de tecidos, além de minúcias da composição dos cenários com uma carga, ao meu entender, altamente significativa e com possibilidades de destrinchamento, que aumentaria o poder de entendimento e interpretação do texto genetiano. Surgiu ali a possibilidade de compreender como o labirinto de visualidades descrito pelo autor francês marcava particularidades do texto *O Balcão*, já conhecido por pesquisadores sobre o assunto teatro no Brasil, porém por óticas diferentes. Afinal, como discorrido no quarto capítulo, a adaptação ocorrida no nosso país ao final da década de 1960 chamou atenção da crítica nacional e internacional e, ainda hoje, é lembrada como um marco de encenação, em função de sua ousadia na constituição cênica.

A partir, então, dessas considerações, foi realizada a compilação de textos, livros, documentos e referências que poderiam auxiliar na escrita definitiva do projeto e no objetivo central da tese, que, fundamentalmente, trata de investigar a visualidade do texto *O Balcão*, escrito pelo dramaturgo francês Jean Genet, destacando sua estética e poética a partir do plano literário contido tanto nas rubricas como nas falas dos personagens, e cujos objetivos secundários são: analisar como o figurino descrito por Jean Genet no texto *O Balcão* exerce funções significativas para os alinhavos do plano verbo-visual do texto em análise; investigar como a visualidade genetiana ganhou forma na adaptação brasileira idealizada por Ruth Escobar, dirigida por Victor Garcia e encenada por Wladimir Pereira Cardoso na capital paulistana em 1969.

Sendo assim, arquitetamos uma bibliografia interdisciplinar, que busca direcionar os vários desafios associados à construção dessa tese. O referencial teórico é formado por autores que perpassam pelos campos de estudo do texto teatral, da história do teatro, da biografia de Jean Genet, da visualidade, da arte, da linguagem, do figurino, da estética, tais como: Ryngaert (1995; 2013); Roubine (2003); Calvino (1990); Tudella (2013); Ramos (1999); White (2003), Sartre (2002); Abel (1963); Esslin (1961); Fausto (2010); Barthes (1979); Magaldi (1995; 2001); Escobar (2003), entre outros.

A caracterização metodológica da presente pesquisa considera o texto *O Balcão* na sua totalidade (falas e rubricas), constituindo, assim, o *corpus* principal da tese. Foi escrito originalmente em francês, no entanto, sua tradução para o português, realizada por Jaqueline Castro e Martim Gonçalves, é amplamente difundida na literatura brasileira e foi o alicerce textual a ser debatido nesta investigação. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, visto suas características permitirem uma melhor apreensão da realidade investigada e do seu significado. Após um encadeamento teórico acerca daquilo a que este estudo se destinou, uma inquirição bibliográfico-documental também foi considerada, uma vez que documentos visuais, mídias informativas, encartes, entrevistas concedidas e disponibilizadas em vídeo respaldaram o caráter documental-informativo sobre fenômenos acontecidos para e na adaptação de *O Balcão* em palco paulistano.

Por meio de fotografias e vídeos, é possível ter uma melhor percepção do cenário, do figurino e do plano cênico verbo-visual dado à dramaturgia genética. Para essa parte, a coleta de dados se deu por meio da documentação de fontes de evidência. Foram realizadas observações diretas nos vídeos e nas imagens selecionadas da adaptação brasileira, que foram registrados no formato de narrativas. Essas narrativas funcionam como uma base de dados que se torna uma cadeia de evidências, construída com respaldo no referencial teórico apresentado. Por fim, considerando a pesquisa bibliográfica, documental, as mídias analisadas e as cadeias de evidência construídas, o estudo foi direcionado para sua conclusão, a fim de atingir os propósitos elencados.

Dessa forma, a tese foi dividida em quatro principais capítulos. O primeiro, cujo título é “O Teatro Em Papel E Tinta: Visualidades, Rubricas na escrita cênica

de Jean Genet” especificou o termo ‘visualidade’, enfocando o texto literário *O Balcão*. É uma parte que teve como propósito demonstrar o potencial visual do texto de teatro, considerando suas especificidades, enfatizando, em especial, a função das rubricas quanto emancipadoras do entendimento do texto teatral, bem como sua contribuição para promover a visualidade a partir da leitura textual. Apresentou, ademais, a biografia do autor francês e informações basilares sobre a obra literária *O Balcão, corpus* da tese. Para isso, o subcapítulo “A carpintaria teatral: visualidades enunciadas no plano literário e cênico” discorre do texto literário teatral, enfocando suas partes e características próprias do gênero, bem como mudanças estilísticas que ocorreram ao longo das produções literárias cênicas. Já introduz o termo visualidade, afirmando que o texto teatral, em especial, enuncia imagens visuais, já que são escritos para serem lidos e também representados. Em “Rubrica: a emancipação da compreensão do texto de teatro” houve o enfoque da importância da rubrica do e no texto, considerando-a como uma potencializadora da compreensão da leitura da obra de teatro. Para isso, falou-se sucintamente sobre sua incorporação e mudanças no transcorrer do tempo, assinalando sua fundamental contribuição para a apreensão visual pelo leitor. Fez-se relevante reservar um subcapítulo para esse assunto, já que o *corpus* da tese apresenta um número significativo de didascálias – sinônimo de rubrica- que assinalam descrições importantes para análise visual do objeto. Já o subcapítulo: “Jean Genet: maldito e/ou transgressor e/ou mártir?” se dedicou aos dados biográficos e à trajetória literária do escritor Jean Genet. Há enfoque nos dados substanciais de sua vida e de sua jornada literária, em especial, nos adendos que contribuem para a leitura da obra em análise.

A parte intitulada “*O Balcão*, de Jean Genet” trouxe informações sobre o objeto principal da tese, enfatizando dados e divisão de suas partes, personagens e suas caracterizações, especificando informações para apreensão do texto literário em análise. Informações basilares para a compreensão de *O Balcão* compuseram o subcapítulo 2.1. Já o item 2.2 Considerações sobre aspectos metateatrais em *O Balcão* discutiu sobre uma possível classificação de movimento artístico em que a peça de Genet se

enquadra. Já o item 2.3 *O Balcão* em nove quadros especificou as principais ações que compõem a peça ao longo de seus nove atos.

O terceiro capítulo “O verbo-visual: a descrição e significado do figurino em *O Balcão*, de Jean Genet” foi dedicado à parte analítica da pesquisa. Após compreensões sobre a potencialidade da emissão de visualidade no texto teatral, considerando o *corpus* da tese e dados do escritor Jean Genet, o estudo se encarregou de centrar a análise da parte do figurino descrita com todo esmero pelo autor francês. Como a peça se estrutura com personagens, que, durante a efetiva representação, trocam sua indumentária para se empoderarem e representar outro personagem, o traje e os adornos assumem protagonismo para compreensão visual da obra a ser analisada. “A visualidade singular de Jean Genet contida nas falas dos personagens e nas rubricas textuais em *O Balcão*” considera o termo visualidade e seu significado na obra de Jean Genet. No entanto, tratou de trazer algumas partes de rubricas e falas de personagens que denotam descrições capazes de emitir imagens visuais e seus enunciados poéticos e estéticos, para inferências de sentido da obra cênica. Na sequência, “O traje no texto teatral: a função do figurino em Jean Genet” trata da importância e dos estudos dedicados ao traje de teatro; centra em descrever o figurino em algumas obras teatrais de Jean Genet, percebendo como esse recurso é utilizado pelo dramaturgo para a compreensão visual, estética e poética de seus textos. Ademais, faz um adendo de como a montagem do figurino descrito pelo autor francês torna-se relevante para compreender a função da roupa como um código de linguagem, capaz de anunciar formas e mudanças de comportamentos, a partir do uso de certos trajes e todas suas significações visuais. Por fim, “Significantes visuais: análise dos figurinos descritos por Jean Genet em *O Balcão*” se dedicou a selecionar os trechos do texto de Genet que descrevem e/ou se referem ao figurino (sejam nas falas dos personagens, sejam nas rubricas) e analisá-los, objetivando observar como a visualidade do texto genetiano foi construída a partir desse elemento.

O capítulo final cujo título é “Visualidade genetiana sob o olhar da adaptação cênica brasileira de *O Balcão*” foi dedicado ao estudo da encenação da peça *O Balcão* no Brasil, trazendo informações consubstanciais sobre como

a produção brasileira, dirigida pelo argentino Victor Garcia, transportou a visualidade do texto genetiano para os palcos na cidade de São Paulo, no final dos anos 1960. Para isso, este capítulo apresentou uma pesquisa documental em bibliotecas e museus da capital paulistana, mais especificamente na biblioteca Mário de Andrade, no Centro Cultural Vergueiro, no Museu Lasar Segall e no Teatro Ruth Escobar, focada em informações, vídeos e acervo de imagens de revistas e jornais que trataram dessa adaptação. “A encenação de 1969: idealizadores, desafios e conquistas” tratou da adaptação cênica realizada a partir do ano de 1969 no Brasil. Descreveu seus idealizadores, desafios e conquistas, abordando os participantes e informações fundamentais dessa empreitada cênica. “*O Balcão* em Terra “Brasilis”: a capela sistina do teatro” tratou de evidenciar os ecos da adaptação cênica de Victor Garcia no país, evidenciando o porquê da encenação de ‘*O Balcão*’ do Brasil ser considerado a “capela sistina do teatro”. Por fim, a tese é concluída com o último subcapítulo “Um olhar para o figurino na constituição visual da adaptação cênica brasileira de *O Balcão*”, que trouxe a discussão de como a visualidade genetiana foi transportada para a adaptação cênica, com foco no figurino utilizado por Victor Garcia. Nesse momento, além das imagens fotográficas conseguidas por intermédio da pesquisa documental em jornais e revistas pertencentes às bibliotecas e museus da cidade de São Paulo, o vídeo com excertos da encenação de 1969, postado por Jorge Bodansky e disponível no sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=6JZmcMGs2GA&t=1154s> , foi imprescindível para abstrair compreensões da visualidade da peça.

**CAPÍTULO 1: O TEATRO EM PAPEL E TINTA: VISUALIDADES, RUBRICAS
NA ESCRITA CÊNICA DE JEAN GENET**

1.1- A carpintaria teatral: visualidades enunciadas no plano literário e cênico

O material que antecede a cena, seja ele real ou virtual, é um virtuoso labirinto tecido de múltiplas possibilidades construtivas. O texto literário teatral é composto por camadas que sobrepostas e justapostas decodificam um entalhe rico em relevos interpretativos e semióticos à espera de observações astutas daquele que completa o sentido textual: o leitor. Ao destinatário do texto de teatro cabe a paciente missão de dar possíveis respostas à frequente pergunta de Hamm a Clov, em *Fim de Partida*, de Samuel Beckett, observado e comentado pelo teórico Jean Ryngaert (1995): “Será que não estamos significando alguma coisa?”. Alinhar possíveis sentidos é considerar um plano literário que pulula significações cujo destino é ser efetivamente representado. E, para isso, detém características e simbioses únicas.

Diferente em cada período histórico, o texto teatral sempre foi transmutável e se ajustou a diferentes modelagens de composição dramática; embora, de acordo com Ryngaert (1995, p. 5), “continuam prevalecendo ainda hoje ideias aceitas acerca do que deve ser um texto de teatro”. O que se pode afirmar é que ao poeta do texto sempre coube incrustar um estilo que o caracterizava, seguindo alguns ditames típicos do espaço-tempo da escrita. Se ao pensarmos na linguagem cênica como algo materializado na ação, realizado no espaço do palco, é fato que “é o texto que confere sua "alma" à representação. É ao mesmo tempo seu coração e seu motor. O diretor e seus atores devem encontrar, na semente das palavras, não tanto uma significação latente, mas um ritmo singular, uma respiração, uma música” (ROUBINE, 2003, p. 147). Dessa forma, o texto teatral possui uma arquitetura linguística própria, funcionando como uma engrenagem cuja intenção é se ajustar a duas situações: ser um texto literário, contendo em seus moldes uma conjuntura cênica, composto por falas e didascálias; e essa conjuntura cênica evidenciar mecanismos em seu interior para ser representado, de se materializar no palco e ser fruído por seu espectador. Dessa feita, essa afirmação direciona-se para o que afirma o teórico francês Jean Jacques Roubine (2003, p. 9): “o teatro é ao mesmo tempo uma

prática do ato da escrita e uma prática de representação (interpretação, direção)”. Esse ato de escrita apresenta uma conjuntura que desde seu surgimento oferecem particularidades analíticas que sofreram mutações de acordo com as necessidades representativas de cada momento.

Os ditames aristotélicos consagraram um certo estatuto ao texto literário ao esquadrihar características próprias do gênero tragédia, principalmente. Aristóteles, em a *Poética*, nomeia o produtor do texto teatral de poeta (assim como faz ao referir-se ao escritor dos gêneros poesia e prosa) e propõe um modelo de texto construído segundo regras, centrado principalmente na ação. A ação dramática, assim, irá, na tragédia, realizar-se no pensamento do leitor que ao destrinchar a sequência de ações será conduzido para a catarse, ou seja, a purgação das emoções, suscitando a compaixão e o terror¹. Explicitando melhor sobre esses dois substantivos, Roubine (2003, p.19) acrescenta que em a *Poética*, devemos compreender que:

(...) no caso da piedade, trata-se de uma emoção altruísta: eu me apiedo ao espetáculo do sofrimento que um outro homem experimenta sem tê-lo merecido. Já o terror é uma emoção egocêntrica; fico aterrorizado ante à ideia de que eu mesmo poderia experimentar a calamidade da representação à qual assisto.

A literatura dramática, nesse caso, precisa curvar-se a um corolário de descrição de ações, perseguindo a idealização nos desenhos dos personagens e também emitir um discurso que assegure que a efusão emocional aconteça, fazendo com que o espectador não se sinta afastado da humanidade que o texto lhe evidencie. Eis o sublime propósito do gênero tragédia!

¹ O teórico francês Jean Jacques Roubine tem um amplo capítulo em seu livro *Introdução às grandes teorias de teatro* (2003), intitulado *Aristóteles revisitado* em que ele percorre as principais interpretações de críticos realizadas sobre o clássico texto *Poética* de Aristóteles. No caso, ele adverte que sobre esse ícone de estudo da ação dramática, “inúmeras vezes foram apontadas suas incoerências, suas contradições, suas lacunas, suas digressões e suas elipses” (ROUBINE, 2003, p. 14). No entanto, *Poética* é leitura chave para se compreender o raciocínio estrutural da tragédia, uma vez que é uma compilação de anotações que sistematiza as primeiras concepções e entendimentos sobre as ideias acerca do que deve ser um texto/ representação do drama.

Porém, pensar em sistematizações de regras para o território do texto teatral é ir de encontro às premissas do drama² do século XX. Pensadores mais atuais, como Artaud, Brecht e Grotowski rasgam o tecido estrutural da tragédia antiga e descortinam novos rumos da linguagem cênica.

Para Antoine Artaud, autor de *O teatro e seu duplo*, a decadência do teatro ocidental bem como de toda a cultura deve-se ao lugar de honra que tem o discurso verbal no seu interior: o texto é uma amarra na qual se prende a linguagem teatral. O uso da linguagem verbal, em Artaud, é calcado no poder que ela tem de, concretamente, atingir a alma e o corpo do espectador. Para ele, essa performatividade da palavra não está ligada ao seu significado, mas à sua modulação, ritmo e vibração, ou seja, à sua existência quase física, à sua materialidade. Defensor de um teatro como uma verdade, Artaud basicamente conclama que as palavras nascem nas reações humanas, o que indica que o texto não tinha elevada importância; podia ser naturalmente eliminado. Jerzy Grotowski direciona-se para os pensamentos antes defendidos por Artaud. Para ele, o teatro é um laboratório que intensifica a relação dual ator-espectador. E a essa relação cabe simplesmente que o texto emerja, revelando uma vital experiência estética. Sem cenário, sem figurino, sem música, Grotowski instaura o que seria o Teatro Pobre, reduzido ao que era essencial.

O pesquisador brasileiro Edélcio Mostaço (2012, p. 2) em seus estudos sobre o tema História Cultural e o teatro afirma taxativamente que:

O teatro não é o texto dramático, escrito por um autor, na solidão de seu escritório, mas sua encenação, um produto coletivo que implica na composição de uma equipe que o concretiza no palco, assim como a série de suas apresentações para uma audiência. O teatro é uma prática de cena, um modo de expressão entre indivíduos, uma cerimônia pública complexa que demanda fatores distintos para sua emergência e consecução, entre os quais pode ou não existir um texto prévio.

² Williams (2010) especifica que a palavra drama é usada principalmente de duas maneiras: primeiro para descrever uma obra literária, o texto de uma peça; segundo, para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção. Portanto, o texto de *Rei Lear* é drama, e Shakespeare, como escritor, um dramaturgo, ao passo que a representação de *Rei Lear* também é drama, seus atores estão envolvidos na atividade teatral. Williams, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo. Cosac Naify: 2010. p. 215.

A definição de teatro, se torna, indistintamente, abrangente e complexa e, por mais que vários estudos e teorias sobre esse tema, recaia sobre a ação do ator, a constituição sígnica em cena, em detrimento da utilização de uma literatura dramática, é fato que um processo de significação textual emitido através de um ato de fala é a coluna vertebral para que estabeleça a comunicação entre palco e cadeira. Casa Nova e Pereira (2000) consideram que “no discurso cênico, entendido como um sistema semiótico são redimensionadas como funções não só a linguagem no teatro, mas também o teatro como linguagem” (CASA NOVA E PEREIRA, 2000, p. 304). Emanada daí, a compreensão de que por mais que existam teorias robustas que se direcionam para formas textuais que se oponham às regras aristotélicas, ainda assim o discurso que sustenta o texto no teatro existe. Direcionando-se para esse pensamento, Ryngaert (1995, p. 82) afirma, certamente que:

(...) parece impossível examinar as obras contemporâneas sem se sensibilizar com a maneira pela qual os autores inscrevem seus discursos em arquiteturas que já explicam o conteúdo. A dramaturgia não pode deixar de refletir sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, e evolução da noção de personagem, os diversos modos de compreender as modificações de uma linguagem menos do que nunca coberta por um assunto unificador.

Ainda nesse prisma, cabe assinalar, também, que o texto dramático edificado após a metade do século XX - principalmente àqueles com características comuns, conhecidos como Teatro do Absurdo³- revela uma sintetização escritural que se opõe ao formato da antiga tragédia. A ação cujo objetivo era provocar medo ou piedade na tragédia, não constitui a espinha dorsal do texto do teatro do absurdo. Morosa, a leitura dramática repousa numa dose de introspecção, marcada por conflitos de cunho psicológicos, centrada em

³ Sinteticamente, podemos afirmar que o Teatro do Absurdo não foi propositalmente um movimento nem um gênero teatral. Existiam autores independentes que produziram, alheios a qualquer intenção de se criar um movimento, textos com características comuns. O termo surgiu no fim da década de 1950, pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002), por meio de seu livro intitulado *Teatro do Absurdo*, publicado em 1961. Nele, Esslin procurou reunir os dramaturgos surgidos no período pós-segunda guerra mundial, tais como: Samuel Beckett, Eugene Ionesco e Jean Genet por apresentarem traços de estilo e assuntos que se diferenciavam significativamente da dramaturgia clássica. Mais informações, consultar: ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1961.

indagações e debates de caráter mais filosóficos. Ou, ainda, de histórias que apresentam o *nonsense*, efetivando a incomunicabilidade textual. Sobre essa mudança é válido considerar o que destaca Ryngaert (1998, p. 82):

Ensaiam-se formas para representar o mundo com regras que nem sempre derivam de Aristóteles. Contudo, e aí há outro paradoxo, não pode haver ruptura radical com as antigas formas, ou melhor, apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade.

Otimista, o crítico Jean Pierre Ryngaert afirma que o texto é, sim, transformável, afinal, há contextos estéticos divergentes a serem considerados. No entanto, há um “desejo de definir de um ponto de vista teórico uma espécie de princípio do texto teatral que retorna com nostalgia aos textos como escritos à moda antiga”. (RYNGAERT, 1998, p. 6). A partir dessa ótica, analisando o esquema estrutural e, considerando que a literatura dramática é materialidade antes de representação, é fato que uma análise textual do drama implica considerar um conjunto organizado de escrita, desde os primórdios do teatro grego, que contém toda uma possível visibilidade cênica.

O título, o gênero, os personagens e suas características, as instruções colocadas a partir de rubricas diretas e indiretas no texto, quantidade e divisão de atos, uso ou não da verborragia para demarcar estilos, são todos elementos que, independente do período e movimento artísticos, subsidiam a leitura a ser capturada pelo leitor do texto teatral. Esses recursos marcam, indubitavelmente, a visualidade a ser apreendida daquela apreciação. Ou seja, a partir do que se lê, um esquema mental visual é pintando na mente e, daí o primeiro formato de representação entra em cena. Dessa forma, há uma padronagem que reveste o corpo de como deve ser lida a literatura cênica, que orienta as sensações e possíveis compreensões que o texto emana, próprio de cada subjetividade.

Toda essa conjuntura faz com que a leitura do drama ganhe proposições estético-poéticas típicas de uma verdadeira obra de arte. Dependendo de como o texto é construído, há uma delineação da qualidade visual capaz de ser representada mentalmente pelo destinatário textual. Essa delineação é possível

a partir de um processo de apreensão e significação do discurso cênico. No caso do texto teatral, quanto mais reconstruções, considerações e descrições o autor faz tanto nas falas dos personagens quanto no usufruto das didascálias, maior e mais significativas será a encenação mental do drama lido.

Nesse jogo, a visualidade é considerada um processo que parte, inicialmente, da palavra para se chegar numa imagem visiva. A fim de esclarecer o sentido dessa acepção, de peso singular para essa tese, é mister considerar o estudo do pesquisador Eduardo Tudella (2013) que se refere à visualidade como índice ou sintoma da natureza estético-poético do texto teatral (para aquele que lê) e do espetáculo (para aquele que vê).

No livro *Seis Propostas para o próximo milênio*⁴, de Ítalo Calvino, escrito em formato de conferência nos anos 1985-1986 (ano de sua morte) e lançado no Brasil em 1990, o autor nascido em Cuba, mas radicado na Itália, escreve o capítulo quatro sobre o termo Visibilidade. Nele, Calvino (1989, p. 97) afirma que a “fantasia, o sonho e a imaginação é um lugar no qual chove”. Metaforicamente, o autor assegura que nossa imaginação é inundada de representações no ato da leitura e esses esquemas representativos “apresentam-se [a mim] carregados de significado, mesmo que eu não saiba formulá-los em termos discursivos ou conceituais” (CALVINO, 1989, p. 106). Segundo o crítico, em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Sobre o ato imaginativo que pulula por meio de possibilidades interpretativas de leitura, Calvino (1989, p. 108), ainda acrescenta:

Em suma, o processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja com o for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam

4 O escritor Ítalo Calvino escreveu para a Universidade de Harvard em 1985, ano do seu falecimento, cinco propostas que seriam apresentadas em uma conferência. Nenhuma chegou a ser apresentada, já que o escritor cubano sofreu um AVC que o levou nesse ano. A sexta proposta “Consistência” não chegou nem a ser escrita. Mesmo o livro apresentado o título como “Seis propostas para o milênio”, o leitor se deparará somente com cinco. Há nesses escritos, muitas reflexões sobre a literatura e a arte e Calvino pretendeu descrever seis qualidades que segundo ele somente a linguagem literária poderia salvar: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência.

inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver.

Esse processo do ato imaginativo só é possível através do ato da visibilidade, que, para o autor, são visões que se interiorizam no esquema mental e que procedem ou acompanham a imaginação verbal.

Embora Ítalo Calvino tenha edificado seu discurso refletindo a nomenclatura 'visibilidade' e não 'visualidade' todas as suas considerações em torno do primeiro termo são altamente válidas para se compreender o termo central desse trabalho. Dessa feita, optou-se por manter o termo visualidade, respaldado no pensamento de Tudella (2013) que considera que essa acepção incorpora também aspectos estéticos e poéticos que estão presentes na dramaturgia⁵ e são capazes de interagir com a visibilidade.

Na esteira de estudos do crítico de arte Hall Foster, Tudella (2013) pontua que embora o termo "visão" sugira o ato de ver como uma operação física, e visualidade como um fato social, os dois termos não se opõem no que se refere a aspectos da natureza, à cultura: a visão é social e também histórica, e a visualidade envolve o corpo e a mente. Depreende-se, daí, que esses vocábulos interagem no mecanismo da visão, da mente e do entendimento capazes de emergir do ato de uma leitura. Tudella (2013) pondera, ademais, que apesar de esses termos não serem idênticos, esses conceitos assinalam uma tensão positiva no interior do processo visual. Ou seja, há uma tensão que faz interagir o mecanismo da visão, suas técnicas históricas, os dados da visão e suas determinações discursivas, com muitas diferenças entre como podemos ver, como somos capazes, permitidos, ou levados a ver, como compreendemos esse ver, ou como encaramos seu interno invisível.

⁵ O glossário do estudioso Jean P. Ryngaert, em seu livro *Ler o teatro contemporâneo* (1998), define dramaturgia como a "arte da composição das peças de teatro. Ela estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização. A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade". Assim, há um peso singular em relação a essa acepção, já que o dramaturgo precisa ter uma completude crítica em relação ao texto escrito e suas possibilidades de encenação.

Direcionando essa discussão para a visualidade no texto teatral, cabe assinalar que Ítalo Calvino (1989), nos seus escritos sobre visibilidade, faz um adendo interessante acerca do que é possível entender sobre essa acepção, aplicado de maneira prática à linguagem cinematográfica. No entanto, ao ler sua exemplificação é possível atribuir tal sentido também à linguagem teatral que segue os princípios básicos de visualidade descrita pelo crítico:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a *câmera* permitira o registro e a *moviola* a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós — e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema — e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 1989, p. 101)

No teatro, a dinâmica da carpintaria dos planos literário e cênico é engrenada basicamente da forma como o autor cubano afirma. Ele considera a corporeidade que o texto poderá ofertar, numa primeira instância, a uma encenação mental para depois se materializar nos palcos. Esse é o princípio básico da visualidade. Ainda, sobre esse termo, a pesquisadora Rosana Rezende (2010, p. 100) acresce que se a arte literária (incluindo, indubitavelmente, o texto teatral) se faz com palavras, as visualidades são “oportunidades instigantes, pois criam espaços múltiplos à medida que são determinadas pelo olhar de quem lê (e conseqüentemente vê) e não por aquele de quem as constitui”. Segundo Rezende (2010), o modo de mostrar as cenas ocupa lugar importante no enredo. Passagens textuais que caracterizam uma forte visualização são acompanhadas por excesso de detalhes que nos dão a impressão de que o que se lê se desenrola diante dos nossos olhos.

Reportando novamente à estrutura da literatura dramática, é fato que ela se apresenta de uma forma singular que pulula uma cadeia de significações e,

consequentemente, de visualidades, a partir de detalhes que só esse gênero literário possui. A escrita dramática dividida em atos ou quadras; a arquitetura dos diálogos que ora se opõem ora se aproximam; os personagens, seus nomes e perfis; a gramática da representação, enfatizando cenários, figurinos e posturas cênicas colocadas, sobretudo, pelas rubricas sinalizadas em toda a extensão textual é, por exemplo, caracteres comuns ao drama que asseguram que a imagem visiva seja contexturada na mente do leitor.

Sobre as rubricas cabem assinalar importantes apontamentos, já que elas, como dito, possibilitam articular esclarecimentos essenciais para compreensão da visualidade do texto de teatro. Semeadas pelo autor ao longo de toda literatura teatral e distintas em cada período e gêneros da literatura dramática, as didascálias sempre fizeram parte do cenário da escrita, visto sua eficácia para desenrolar o fio narrativo da história lida/representada e, consequentemente, potencializar a visualidade textual. Para esse estudo, faz-se relevante tratar de um subcapítulo sobre esse assunto, já que o *corpus* da tese, *O Balcão*, do escritor francês Jean Genet, apresenta um número significativo de didascálias que assinalam descrições importantes para análise visual do objeto. Dessa feita, dedicar ao entendimento desse componente da escrita da literatura dramática é construir possibilidades de encenações interiorizadas em cada esquema particular das leituras do fruidor do texto teatral.

1.2- Rubrica: a emancipação da compreensão do texto teatral

A tessitura das rubricas no texto teatral é vista, em sua grande maioria, como marcas instrutivas para que os encenadores e diretores se orientem quanto à prática cênica. No entanto, como frisa o pesquisador Luiz Fernando Ramos (1999) as didascálias, sinônimo de rubrica, merecem especial atenção, pois detém o poder de transitar entre os planos literário e cênico. Especificando, esse recurso está no nível literário, já que ultrapassa o sentido meramente informativo e faz eclodir todo um sistema simbólico a partir dos jogos de

linguagens e metalinguísticos. Também está no nível cênico, pois é nesse momento que o dramaturgo expressa como um texto poderá pulsar fora do papel. “É através das didascálias que qualquer leitura, seja a de fruição literária seja a pragmática, visando uma encenação, vai melhor vislumbrar a materialidade e tridimensionalidade cênicas potenciais naquele texto dramático”. (RAMOS, 1999, p. 17). A partir desse raciocínio, é mister destacar o papel primordial das rubricas, seu poder descritivo, sua importância em emitir discursos que alavancam compreensões dos estados dos personagens, suas ações e suas determinações cênicas.

Ainda sob o olhar de Ramos (1999), o estilo de cada dramaturgia, por meio de seu dramaturgo, quando exerce essa condição de montador de um espetáculo imaginário, e, conseqüentemente, passível de uma encenação real estará estampado nas didascálias. Dessa feita, cada autor demarca sua assinatura, conduzindo sua estética e sua poética também no peso instrutivo que a rubrica tem.

Objetivamente, Patrice Pavis (2011, p. 96) define as didascálias como “instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático”. No entanto, para o leitor, o teórico acrescenta que elas contêm informações úteis para que ele imagine a cena tal como projetou o autor. As rubricas são muitas vezes a chave do texto dialogado e do conjunto da peça por conter uma série de pontos privilegiados que dão significados às palavras dos personagens. A pesquisadora Teresa do Carmo (2006) acrescenta que as didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que irá colocar o seu texto em prática. Porém, no ato da leitura do texto dramático, elas intermedeiam a escritura e a representação virtual, visando precisar efeitos simbólicos que os jogos das palavras possuem. Ainda, acerca dessa especificação, a autora acresce:

O leitor pode reconhecer as didascálias observando o texto dramático. Tudo o que não é diálogo é, automaticamente, uma didascália: o título, o nome do autor, alguma resenha que contenha um texto sobre o autor, a obra, a edição, a separação das cenas, local de publicação, tudo isto entra no compêndio das didascálias, pois são dados que situam a obra de forma histórica, temporal e espacial (CARMO, 2006, p. 55).

Reportando às possibilidades de intermediação que configuram a potência da rubrica, alguns fundamentos são preciosos para compreensão da potencialidade delas. Na idade antiga, o texto grego era mais importante do que a representação em si. Dessa forma, somente as rubricas imprescindíveis apareciam no formato padrão. “Escassas, se comparadas à profusão de rubricas que os autores modernos e contemporâneos utilizavam, elas se manifestam no teatro grego, recapitulando alguns nomes de personagens e indicações se as cenas eram externas ou internas”. (RAMOS, 1999, p. 25). No entanto, como assegura Ramos (1999) é possível identificar rubricas latentes, principalmente ao analisar as falas dos mensageiros.

Já as representações medievais se esforçavam para perpetuar um enredo moral, calcado no discurso da Igreja Católica. O teatro era normativo e por isso as rubricas “eram elementos imprescindíveis de indicadora dos procedimentos rituais” (RAMOS, 1999, p.29). Para além das paredes das igrejas, os trovadores e, bem mais tarde, o estilo teatral *comédia dell’arte* deram substância ao teatro de rua, emitindo um discurso pagão que se distanciara dos enredos bíblicos. Caracterizado por improvisos, esse teatro se concentrava nas características dos personagens, não seguindo necessariamente roteiro para apresentação. Dessa forma, não se é seguro afirmar da existência ou não das rubricas nesse gênero.

O teatro elisabetano tratou de organizar o espaço arquitetural para receber as histórias do cânone William Shakespeare. Seus heróis e anti-heróis representavam o homem que ama, que é paradoxal, prudente, reflexivo, ligado à essência humana e suas imperfeições; caricatura do espaço-tempo ocidental. Quanto ao uso das didascálias, é fato que os textos desse período, em especial, o shakespeariano, eram escritos para serem encenados, dessa forma, há pouco uso de algum tipo de instrução. No entanto, cabe assinalar que, de acordo com os estudos de Ramos (1999), na passagem dos séculos XVII para o século XVIII há “o surgimento de prefácios, que passam a introduzir os leitores às tramas, e desempenham a função didascálica” (RAMOS, 1999, p. 32). Tal processo, indubitavelmente, fortalece a rubrica, como parte significativa da literatura dramática.

No século XIX, a realidade burguesa com ares de ritmo capitalista anuncia outra tônica para os textos teatrais. O homem, centrado na elocução de seu cotidiano, transporta para o teatro anseios, enredos que ecoam nuances de sentimentos ligados à vida material, ao trabalho, à rotina; muitas tessituras feitas de maneira melodramática. É nesse contexto que surge uma figura dominante na apreensão do sentido textual, o encenador. Dessa feita, segundo Ramos (1999) a rubrica vai assumir a posição de peça chave da literatura dramática moderna.

O teatro do século XX é responsável por rupturas. Rompe com a ordem do texto, com a noção de representação, com a crença no que quer narrar. A máxima de Shakespeare de que o mundo é um palco, é marcado, na contemporaneidade, como um território da inação, repleto de questões de cunho filosófico. Tem-se, nesse panorama, outro protagonismo para as rubricas, que, detalhadas, colocam-se a favor da emancipação da cena. Para Ramos (1999), nesse período, a popularização da dramaturgia e o requinte estilístico dos espetáculos são duas confluências que renovam e atestam a relevância dos textos teatrais em apresentarem cada vez mais as didascálias permeadas e certeiras no drama literário. Ryngaert (1999) assinala que em alguns textos atuais, as indicações cênicas aparecem de forma pletórica. Um exemplo clássico são os textos de um dos ícones do teatro da metade do século XX, Samuel Beckett⁶. As consagradas peças do autor irlandês apresentam extensões de linhas e até páginas inteiras marcadas por indicações cênicas. Provavelmente, tais contribuições de Beckett preenchem a falta de dinamismo de ações

⁶ Samuel Beckett nasceu na Irlanda em 1906. Considerado um dos maiores dramaturgos e revolucionários do século XX, migra para a França, escrevendo em francês não só peças de teatro, mas também poesias. Sua peça mais conhecida é a representada pela primeira vez em um presídio: *Esperando Godot* (1953). É autor também das pequenas narrativas, como *Catástrofe* e *Fim de partida*. Em cada obra fez uma experiência nova e pôs em causa o meio para o qual escrevia, por isso influenciou não só escritores de teatro e de ficção, mas também artistas visuais. No Brasil, sua obra já foi traduzida por alguns escritores e pesquisadores. O professor da Universidade de São Paulo Fabio de Souza Andrade, autor do livro *Samuel Beckett: o silêncio possível*, traduziu importantes obras de Beckett e reforça que o que há de mais considerável na escrita beckettiana é seu cuidado com a composição, visto que não há fios soltos e sim uma escrita simétrica, harmônica, um manto de simplicidade, um estilo branco, sob forma de uma herança cultural vastíssima. Para saber mais, indico a leitura de ANDRADE, F. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editora, 2001.

executadas e/ou descritas nas falas dos personagens, já que seus escritos são reconhecidos como teatro da inação, os quais divagam em sua linguagem para questionar acerca da existência e de males ocidentais, uma das marcas do conhecido Teatro do Absurdo.

Na escrita cênica desse período, sobretudo em Beckett, o tom minimalista e mecânico imperam, apresentando um enxugamento nas frases escritas no texto literário, o que, conseqüentemente, faz transbordar as indicações dramáticas. *Catástrofe*, de Samuel Beckett, é um drama que corporifica essa afirmativa. A didascália inicial já demarca o arrojado dado por esse autor para instruções basilares das ações e aspectos visuais significativos- como detalhes do figurino- para a concepção da narrativa beckettiana.

Ensaio.

Retoques finais na última cena. Palco vazio. A e L acabaram de montar a luz; D acabou de chegar. D, numa poltrona, na direita-baixa; casaco de pele; touca de peles para combinar; idade e físico não são relevantes. A esta de pé ao lado de D; ela veste um guarda-pó branco; nada sobre a cabeça; lápis preso na orelha; idade e físico não são relevantes. P, no centro do palco, de pé sobre uma caixa preta de meio metro de altura; chapéu preto de abas largas; camisolão preto ate os tornozelos; descalço; cabeça vergada a frente; mãos nos bolsos; idade e físico não são relevantes. D e A observam P (BECKETT, 1984, p. 9).

Basicamente, a rubrica inaugura as possibilidades de visualização e de compressão virtual/real da cena. Aspectos essenciais que determinam a composição do cenário e das indumentárias, assim como posicionamentos e movimentos dão vazão a muitas e fundamentais depreensões do que o drama oferece quanto sistema simbólico interpretativo. Ao determinar, por exemplo, que D veste casaco de pele e touca enquanto A está com um guarda pó branco, o dramaturgo irlandês já sinaliza possibilidades interpretativas que desembocam na compreensão de que D é quem, numa relação de poder, dirigirá a cena, ao passo que A, simplesmente, obedecerá as ordens de D. A partir dessa ótica, a dedução de que D é abreviatura de Diretor e A de Assistente se confirma. Outra exemplificação seria P, abreviatura de Personagem, posicionando ao centro do palco, numa altura mais elevada, o que possibilita entender que ele ocupa um

lugar de destaque, provavelmente o protagonismo do texto beckettiano. Seu figurino é sóbrio, longo, indicativo de que foi colocado para não revelar partes do corpo.

Quem conhece *Catástrofe* sabe que se trata de um curto texto que traz à tona questionamentos sobre propósitos metateatrais, evidenciando uma dissolução da linguagem e tônica do teatro clássico, visto que nele estão presentes poucas falas e quase a anulação da ação. Essa assertiva vai ao encontro da afirmação do pesquisador Mário Sagayama (2015, p. 168) que expõe que “Beckett permite pensar a confluência da história do sujeito com a história do teatro: como se a temporalidade do *a posteriori* pusesse em cena o sujeito de um teatro por vir”. Nesse direcionamento, é possível dizer que P, até certo ponto, é uma marionete, representação mínima da esfera de poder. No entanto, ao ser manipulado e ecos de palmas serem ouvidos (cena final), a verdadeira catástrofe fica iminente, pois foi dada vida ao personagem, que agora tem a possibilidade de pensar, de falar, de agir.

No entanto, não cabe a esse estudo imergir em tão profundas questões a respeito desse complexo território do teatro de Beckett e, sim, demonstrar que a rubrica, nesse e em muitos casos, ganha contornos altamente eficazes e enuncia todo um espectro que decompõe possibilidades interpretativas. A partir desse direcionamento, Ramos (1999, p. 65) atesta que “a escrita teatral de Beckett eleva as rubricas ao patamar das falas, o que marca o desejo de que as encenações de suas peças obedeçam a um contorno mínimo” (RAMOS, 1999, p. 65).

Nessa confluência está, indubitavelmente, a literatura dramática central dessa tese. A leitura do texto de Jean Genet, *O Balcão*, chama a atenção justamente por conduzir a apreensão da possibilidade visual que a esfera verbal possui. Trata-se de um texto teatral entalhado de descrições e de informações que certifica uma poética e uma estética cênica. Isso é assegurado pela vasta utilização das rubricas e também pela forma como Jean Genet arquiteta as linhas e as entrelinhas das falas das personagens, dando ênfase a alguns aspectos próprios de seu teatro.

A respeito de seus textos teatrais, o dramaturgo americano Lionel Abel (1963, p.188) enfatiza que “o mundo que Genet descreve em suas peças é o resultado de uma imaginação viril, quase elisabetana em sua força inventiva”. O poder inventivo genetiano é uma marca própria do ficcionista que proporciona encenações repletas de jogos representativos, colocando ênfase na paradoxalidade entre a verdade e a ilusão. Como assegura Campos (2002, p. 161) “conhecer a escritura de Genet é deparar-se com um universo pleno de reciprocidades, signos, espelhos, reflexos, movimentos, texturas, telas, dobras, desdobras, labirintos e barroquismos”. Lê-lo é ir ao encontro de uma miscelânea de correspondências que descortina uma estética calcada numa poética própria, resultante de suas experiências e vivências de homem anti convencional; aquele que insurge poeticamente contra a falsa vivência do homem ordinário. Jean Genet, também nos seus textos cênicos, é um exímio poeta já que de acordo com Jakobson (1973, p.25) “a linguagem poética é o desdobramento e criação de novos sentidos”.

1.3- Jean Genet: maldito e/ou transgressor e/ou mártir?

Os dois primeiros subcapítulos desta pesquisa trataram de alavancar uma discussão teórica e introdutória do tema visualidade. Para isso, centrou na demonstração do potencial visual do texto teatral, considerando suas especificidades, enfatizando, a função das rubricas quanto emancipadoras do entendimento textual e promotora ocular das possibilidades visivas de natureza estético-poético da literatura dramática.

A partir de agora, esse estudo se destinará a abordar autor e obra, buscando entrelaçar as primeiras discussões numa base ainda teórica e elucidar aspectos que tendem a contribuir para exemplificações mais práticas para a visualidade em *O Balcão*.

Antes, porém, de abordar *O Balcão*, texto central da tese, é imprescindível que se conheça a trajetória anticonvencional trilhada, muitas vezes, por caminhos na contra mão pelo escritor francês Jean Genet. Afinal,

...desde menino estava ele fadado, pelo destino, a atravessar passagens escuras, fechadas como em um labirinto, denominadas de “confinamento”. E esse mesmo destino o fez viver diversas vezes nesses espaços. Posteriormente a arte produzida por ele reflete, tal como a superfície do espelho, essas passagens (nem sempre claras, nem sempre escuras), passagens marcadas pelo poder, mas também pela resistência e pela transgressão - a arte de Genet (CAMPOS, 2002, p. 16).

Jean Genet viveu 76 anos. Um período considerável para estruturar uma vida pautada na construção da família, da intelectualidade, do sucesso profissional e ações benfeitoras ao outrem. Mas, a escrita de seu cotidiano se desenhou de maneira, muitas vezes, distinta, com lápis carvão e traçados neoexpressionistas.

Aos 19 de dezembro de 1910, nasce Jean Genet em Paris. Sua mãe é Camille Gabrielle Genet de 22 anos. O pai, desconhecido. Até os 7 meses, viveu com ela, em condições ocultas até que, abandonado em um orfanato, o bebê Jean fica sob a guarda do governo francês. Em seguida, foi adotado por um casal de artesãos que receberam um pequeno auxílio mensal para criar o pequeno até seus 13 anos.

Morando em um pequeno povoado “cinzento e com igreja medieval sombria” (WHITE, 2003, p. 53) chamado Alligny-en-Morvan, Jean Genet recebeu de Eugéne e Charles Regnier a oportunidade de uma educação cristã e de frequentar uma escola pública, muito próxima da casa de seus pais adotivos. Na cidade, “os únicos divertimentos eram as festas religiosas, os bailes do povoado, histórias contadas à noite junto ao fogo. A única empolgação eram as visitas de mascates, algum incêndio, um escândalo” (WHITE, 2003, p. 55). Tudo com ritmo desacelerado, distante dos ares cosmopolitas da já efervescente Paris do início do século XX.

Jean Genet figurava nesse cenário, no entanto, a insígnia de menino sob tutela da previdência social, identificada pelas roupas e sapatos de madeira

enviados pelo estado, o identificava como “bundas de Paris” (WHITE, 2003, p. 62). Tal rótulo era dado aos garotos adotados enviados pelo governo francês, por terem reputação de serem filhos de prostitutas. “Era criança e desde cedo expulsaram-no de sua infância” (SARTRE, 2002, p. 15).

O garoto francês cresceu sob cuidados da mãe e da irmã adotivas. Dos quatro aos oito anos, era a única pessoa do sexo masculino na casa, salvo o pai adotivo. Os outros, irmão e cunhado, foram convocados para a 1ª guerra mundial. Ele cresceu como o queridinho, num mundo de mulheres. Aos seis anos, começa a frequentar a escola e se transforma num verdadeiro rato de biblioteca, seduzido pelas histórias e imagens infantis de livros que tinha acesso.

Todos os seus colegas de classe testemunham seu amor pelos livros, o que combina com os relatos de sua personalidade distante, efeminada, seu orgulho e o sentimento de que era superior a todos os outros (e talvez de linhagem nobre), bem como seu ódio pelo trabalho manual (WHITE, 2003, p. 65).

Nesse período, o garoto Genet descobre também o cinema por intermédio de uma trupe que montou uma tenda no vilarejo. O fascínio pela sétima arte foi instantâneo. Moraly (1989) afirma que os filmes não somente inauguraram o jovem Genet no romantismo de um tipo de comportamento ideal, mas também inauguraram novos modos de percepção do tempo e da estrutura, além de interferir profundamente em sua obra.

A partir dos dez anos, esse cenário de vida interiorana e bucólica começa a se transfigurar por meio de pequenas ações que tardiamente arquitetam labirintos de difícil saída para o menino francês. Genet inicia sessões cleptomaníacas de pequenos roubos, que, com o passar do tempo, ficam mais robustas. A priori, sumiam cadernos, lápis, pequenas quantias de dinheiro, suprimentos da escola, que numa espécie de ação a *la Robinhood*, eram divididos com os colegas. Jean Genet introduz-se na vida marginal e subitamente perde a inocência infantil. O filósofo Sartre (2002), autor de *Saint Genet: ator e mártir*, descreve a criança francesa como um pária que para se

afirmar no cruel mundo se vê levado por um enfado, um incômodo que o faz roubar.

Então ele rouba. Rouba para fugir da angústia que se anuncia. Quando houver roubado os doces e as frutas, quando os tiver comido às escondidas, sua inquietação desaparecerá, ele estará de novo no mundo fasto e solar da honestidade. Não se deve ver nenhuma hipocrisia na sua conduta (SARTRE, 2002, p. 27).

Essa corporificação de um “herói” fora da lei durou até seus doze anos, quando sua mãe adotiva morreu. Foi nesse período, também, que Genet se vê atraído por homens e se descobre um menino com características efeminadas, afinal “brincar com e como as meninas o atraía mais do que a estupidez das disputas de garotos” (MORALY, 1989, p. 25).

No ano de 1924, Genet deixa o povoado de Alligny-en-Morvan rumo aos arredores de Paris para estudar tipografia, na *École d’Alembert*, um centro educacional reconhecido na época, já que havia recebido um Certificado de Estudos por seu ótimo desempenho escolar. Começa a partir daí, incontáveis fugas ou ensaios delas, sejam de prisões ou de patronatos. O retorno ao mundo criminal se dá por meio de roubos, de falsificação de bilhetes para tentativas de viagem e de acusações de vadiagem. Tais atos lhe renderam habitar e conviver em reformatórios, em celas solitárias à mercê de um isolamento que o forçava a contar histórias para si mesmo.



Figura 1: Jean Genet em 1927, aos 16 anos. Disponível em: <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2010/03/13/la-belleza-negra-de-jean-genet/>. Acessado em 02 de junho de 2018.

A colônia penal de Mettray⁷ é o cenário que ocupa mais da metade de seu romance *O milagre da rosa* e faz parte também de uma parte consubstancial de *Diário de um ladrão*, uma autobiografia que descortina o submundo vivido por Genet nas sarjetas e reformatórios parisienses. Mettray provocou um efeito direto no destino de Genet como escritor. Acerca dessa questão, o poeta diz em entrevista ao biógrafo Edmund White:

Se escrever significa que você tem emoções ou sentimentos tão fortes a ponto de toda a sua vida se basear neles, se eles são tão fortes a ponto de que apenas descrevendo-os, evocando-os ou analisando-os você possa entendê-los- nesse caso foi em

⁷ A colônia de Mettray foi um reformatório francês construído a partir de uma nova política punitiva do corpo, inaugurado em 1840. Sua forma disciplinar é intensa e seu modelo concentra todas as tecnologias coercitivas do comportamento: ela tem aspectos do claustro monástico, da prisão, do colégio e do regimento militar. Os rapazes ali confinados são divididos em pequenos grupos fortemente hierarquizados, de acordo com cinco modelos de referência: a) esquema da família (grupo composto por “irmãos” e “pais”); b) esquema do exército (grupo comandado por um chefe, dividido em seções com subchefes, número de matrícula, aprendizado de exercícios militares básicos, revistas de limpeza do corpo e das roupas e chamadas realizadas três vezes ao dia); c) esquema da oficina (chefes e contramestres asseguram o aprendizado do trabalho); d) esquema escolar (professor e monitores ministram aulas); e) esquema judiciário (o microtribunal penal realiza todos os dias uma “distribuição de justiça”, cuja penalidade principal é a solitária na qual se lê nas paredes em letras pretas: “Deus o vê”). Para saber mais, acesse: <http://books.scielo.org/id/74z7q/pdf/benelli-9788568334447-04.pdf>. Acessado em 17 de junho de 2018.

Mettray que eu comecei, quando tinha 15 anos-foi então que comecei a escrever (WHITE, 2003, p. 119).

As experiências vivenciadas por Jean Genet no reformatório como as sexuais, as relações de domínio e de submissão, o cotidiano solitário, indubitavelmente, concederam vivenciar distintos papéis e temáticas que foram incorporados em suas histórias, sejam a dos romances, das poesias, dos textos cênicos. Foi nesse cenário que ele, em seu exílio interior, fora também capturado pelos devaneios mais diversos concedidos pela imersão no mar da literatura, da clássica à popular. Proust, Dostoievsky, Racine, Pierre de Ronsard, o escritor francês Paul Féval foram alguns intelectuais que oportunizaram a Genet experiências literárias no confinamento hostil, o qual se submeteu numa penitenciária.

Para se vir livre, Genet se alistou no exército, voluntariamente, e, promovido a Cabo, foi servir na Síria. Maior de idade, o garoto francês, em terras muçulmanas, viveu alguns amores e intensificou seus hábitos de leitura. Naquela época, mal sabia Jean quanto os territórios árabes provocariam marcas profundas em seu caráter e forma de contar histórias sobre suas vivências no futuro.

Em 1930, está de volta à França e começa uma intensa jornada de viagens, mas, sem dinheiro, Genet, vive principalmente em Barcelona, “como prostituto e mendigo, acompanhado primeiro por um vagabundo rude e cheio de piolhos chamado Salvador (que lembra um Cristo El Greco) e depois com um sérvio bonito e que tinha apenas um braço, chamado Stilitano” (WHITE, 2003, p. 149). De acordo com Sartre (2002), Genet e Stilitano tinham a cumplicidade de canastrões. Foi em terras espanholas que, a priori, na companhia de Stilitano, Genet frequentou bordeis e bares de cafetinas, sobrevivendo praticamente de roubos e de prostituição. Vê-se obrigado a fugir de militares e começa uma verdadeira saga pelo continente europeu. “Vive de esmolas e de prostituição, deixa a Espanha, anda por toda parte, na Itália, na Polônia, na Tchecoslováquia, na Alemanha, roubando e atravessando clandestinamente as fronteiras” (SARTRE, 2002, p. 313). Genet esculpe sua imagem como um “vagabundo que

cometera quase todos os crimes que existem no calendário, a não ser o assassinato” (WHITE, 2003, p. 165).

Um ladrão culto. Assim, o biógrafo Moraly (1989) o define. Afinal, o escritor francês em suas perambulâncias mundo afora, eventualmente conseguia conversar em italiano, alemão, árabe, grego e em inglês. Segue roubando, especializando-se em furtos de livros, e cumprindo sentenças curtas uma após a outra. Em um flagra, Jean Genet virou notícia no jornal parisiense *Aujourd'hui*. Em 5 de dezembro de 1940, revela a um juiz:

Se eu não fosse ladrão teria permanecido ignorante e todas as belezas da literatura teriam continuado estranhas a mim, já que roubei meu primeiro livro para aprender o abc. Desse modo, desenvolvi o gosto pelo alimento espiritual. Na verdade, eu não lia qualquer coisa velha, e sim uma seleção de autores de qualidade (...) A princípio eu revendia os livros depois de extrair seu tutano, mas logo me arrependi dessa prática. É por isso que, depois de fazer contato com esses livros que eu acho obrigado a pegar emprestado, deixo-os discretamente em prateleiras de livrarias ou nas barracas ao longo do Sena. Saio na ponta dos pés, com o coração aquecido por ter feito incógnito uma boa ação. Já que a discrição, senhores, sempre presidiu todas as atividades de minha vida (WHITE, 2003, p. 218).

Um tom irônico e uma linguagem rebuscada dominam o discurso genético e revela a sua alma de ladrão intelectualizado. As escolhas e multiplicidade de leitura foram ponte para Jean transitar em conversas de boêmios em bares parisienses. Dessa forma, acabou sendo (re)conhecido por burgueses e escritores dos anos de 1940- período conturbado no cenário europeu pela iminência da guerra-, mesmo sem ter lançado nenhum texto. Conhece, nesse ano, o multitalentoso poeta francês Jean Cocteau⁸, o que, indubitavelmente, inaugura uma nova fase na trajetória dos caminhos na contramão de Jean Genet.

⁸ Jean Cocteau viveu de 1889 a 1963 na França. Tornou-se romancista, dramaturgo, ilustrador, poeta, ensaísta e cineasta francês. Tornou-se uma figura central no movimento vanguardista do início do século XX, embora afirme que nunca se aderiu a nenhum deles. Adepto ao estilo *dândi*,

Em 1942, o romance *Nossa Senhora das Flores*, o primeiro, acabara de ser escrito pelo jovem. Cocteau, após repeli-lo e o considerar impublicável, repensa e conclui: “Tudo é odioso e digno de respeito” (WHITE, 2003, p. 251) - eternos contrapontos que circundam a vida do escritor ladrão. Poucos exemplares foram publicados, até porque era um período de escassez de tudo em função da guerra, e papel era um desses itens raros. Em 1944, o romance foi reeditado para a distribuição de mais exemplares, às escondidas.

Foi uma década de redenção para o escritor, visto que fecundava suas obras-primas e desfrutava do gozo do reconhecimento. *O milagre da rosa*, *Pompas fúnebres*, *Querelle*, *Diário de um ladrão*, além da já citada obra *Nossa Senhora das Flores*, os textos teatrais *As criadas*, *Alta vigilância*, *Esplêndidos* foram todas produções do autor fertilizadas entre os anos de 1942 e 1948.

White (2003, p. 395) corrobora tal questão ao afirmar que “em 1948 Genet completara seus cinco romances, toda a sua produção de poemas e algumas peças, das quais *As criadas* era a mais importante. Há de se destacar que, de acordo com Esslin (1961, p. 183) “foi somente em seu teatro que ele conseguiu libertar-se do tema autobiográfico, do mundo das prisões e dos homossexuais marginalizados”.

Depois de 1948, entrou em uma depressão profunda e numa inatividade da qual demorou sete anos para emergir.



Figura 2: Desenho de Genet do artista Jean Cocteau realizado em 1952. Disponível em: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2014/08/06/genet-art/>. Acessado em 08 de julho de 2018.

Cocteau foi uma figura ilustre na alta burguesia parisiense, tornando-se amigos próximos de pintores, estilistas, escritores e cineastas, o que impulsionou o seu trabalho artístico e vice-versa.

Ainda, é na década de 1940, mais especificamente, em 1944, que o dramaturgo é apresentado a outro Jean, o filósofo Jean Paul Sartre⁹. A relação entre os dois Jeans e, também, entre Simone de Beauvoir se intensifica consideravelmente nesse período e a admiração mútua consagra uma amizade pautada pela fidelidade e pelo reconhecimento.

Coincidências e convergências de pensamentos estreitaram a relação dos dois que instantaneamente se reconheceram um no outro. Sobre as coincidências, Edmund White (2003) demarca: “(...) ambos desprezavam a burguesia, ambos viajavam com pouca bagagem, ambos reinventaram o amor, ambos falavam uma mistura apimentada de *argot* e uma refinada linguagem intelectual” (WHITE, 2003, p. 328). Já em relação às divergências, o biógrafo assinala: “(...) Genet é o Poeta, Sartre é o filósofo; Genet é o camponês, Sartre, o burguês; Genet esposa a moralidade teológica simplória do camponês, ao passo que Sartre inventa uma nova moralidade ateia” (WHITE, 2003, p. 329). Vivências em efeito badoque que intensificam a admiração perpétua que um tem pelo outro.

Já em 1947, liderado por Sartre, Jean Genet ganha um prêmio literário, recém-criado pelo filósofo, pela sua literatura cênica *As criadas*. Tal “feito” o colocou, definitivamente, na esteira da crítica literária francesa e incrustou o reconhecimento que tanto Genet e Sartre almejavam (para o ator e mártir).

O fascínio pelo pária Genet rendeu um importante e pomposo livro, já brevemente citado, intitulado *Saint Genet: ator e mártir*, lançado em 1952. O texto de Sartre pauta-se na psicanálise existencial para desnudar aquele que, num primeiro momento, é considerado um “monstro por razões de utilidade geral” (SARTRE, 2002, p. 10), mas como uma lagarta que se metamorfoseia em borboleta tem seu momento de voos de redenção. Sobre o texto sartriano,

⁹ Jean Paul Sartre é o filósofo conhecido por disseminar o movimento intelectual conhecido como existencialismo. Viveu 75 anos e compartilhou com sua parceira e também filósofa Simone de Beauvoir a frenética necessidade de cunhar escritos sobre a importância de os pensadores terem papéis ativos na sociedade. Abraçou o comunismo e o stalinismo e publicou obras célebres e icônicas como *A náusea* (1938), *Esboço para uma teoria das emoções* (1939), *O Ser e o Nada* (1943) *Mortos sem sepultura* (1946). Recusa o Nobel de Literatura, em 1964, por acreditar que nenhum escritor deve ser transformado em instituição. Morreu em 1980 com uma saúde bem debilitada e deixando uma coletânea considerável de filosofia e crítica.

Genet, numa entrevista à jornalista Madeleine Gobeil, revela que sentiu um enorme incômodo ao ler as palavras de Sartre. “Meu primeiro movimento foi de querer queimar o livro (...) levei algum tempo para me recompor. Fui quase incapaz de continuar a escrever” (SARTRE, 2002, p. 11).

E foi ainda na fecunda e também conturbada década dos anos de 1940, que, em 1948, Jean Cocteau e Jean Sartre se uniram para num ato de misericórdia suplicar ao Presidente da República francesa que perdoasse Jean Genet de seus atos criminosos que, encavalados, somavam muitas sentenças e que já o levava a ser condenado à prisão perpétua no ano de 1943. No entanto, na época, ao ser examinado por um psiquiatra, foi declarado como uma pessoa cuja vontade e senso moral são fracos, o que, de certa forma, o livrou do cárcere *ad infinitum*. Dessa vez, como pontua o biógrafo White (2003), Sartre e Cocteau anteciparam um pedido ainda não concretizado. Agiram preventivamente. No livro *Genet: uma biografia*, White cita a fala de Cocteau acerca dessa passagem “(...) esse pedido de perdão era ilegal. Nós o obtivemos contra todas as regras e contra todas as expectativas de todo o mundo” (WHITE, 2003, p. 393). Muitos intelectuais da época, escritores e políticos incentivaram tal precipitação e assinaram a carta pedindo o perdão a Genet. Em 1949, toda essa mobilização concedeu ao dramaturgo o perdão de todas as suas sentenças pelo presidente da República Vincent Auriol, desde que Genet não se envolvesse em nenhum crime pelos próximos cinco anos e pagasse o valor de 20.000 francos ao governo. De fato, é nessa década também que Jean Genet nunca mais se envolvera em nenhum delito, de nenhuma categoria.

Mudando o cenário, em 1950, Jean Genet inicia um novo e inusitado projeto. Escreve e dirige o filme *Uma canção de amor*¹⁰ que mostra, em 25 minutos, a história de um homem que fica feliz em voltar para a prisão, já que reencontrará o novo amigo que conheceu atrás das grades. A nova missão cinematográfica genetiana não deslanchou; pelas cenas vívidas de erotismo, o

¹⁰ O filme está disponível no link: <https://www.dailymotion.com/video/x22mtu3>. Pode ser facilmente acessado e assistido na íntegra. Não contém falas, só cenas em preto e branco intercaladas que basicamente mostram dois detentos se masturbando e sendo vigiados por um guarda. Há excitação, cenas de dança sensual, troca de fumaça pelo buraco das celas por meio de um canudinho, atos de violência. Há um desvelamento do submundo sórdido das prisões e dos pensamentos repletos de devaneios, paixões e desejos homossexuais dos prisioneiros.

filme era vendido clandestinamente e quando foi descoberto nos Estados Unidos foi instantaneamente proibido, sendo taxado de pervertido. Houve tentativas de exibição do filme sem a interferência militar, no entanto:

Testemunhas especializadas, inclusive a crítica Susan Sontag, testemunharam em nome do filme, e um júri assistiu-o. O tribunal achou que o filme revela vividamente atos de masturbação, cópula oral, o crime infame contra a natureza (sodomia), *voyeurismo*, nudez, sadismo, masoquismo e sexo. (WHITE, 2003, p. 424).

Mais tarde, o próprio Genet passou a detestá-lo e para ele “o filme era bucólico demais e sem agressividade necessária” (MORALY, 1989, p. 79). Uma questão altamente significativa a destacar é que *Uma canção de amor* é também a sua última tentativa de retratar o desejo e histórias homossexuais, temáticas eloquentemente presentes antes, em seus romance.



Figura 3: Jean Genet em 1950 aos 40 anos no auge de sua carreira como escritor. Foto de Gilberte Brassai.

Em 1952, a editora mais prestigiada da França, a Gallimard, publicara *Obras completas* de Genet, o que lhe rendeu faturar uma quantia nunca antes vista e consagrar sua literatura no território editorial, bem como escancarar a estética de sua escrita para a intelectualidade e leitores -nada comuns da metade do século passado. É também nesse cenário que encenações de peças teatrais começam a ser planejadas e proporcionam uma visibilidade nunca antes vista de Jean Genet. Ademais, traduções em inglês começam, nesse momento, a ser edificadas, o que, indubitavelmente, também alavanca a visibilidade da obra genética. José Carlos do Santos Andrade (2016) pondera que a obra de Genet foi sendo elaborada lenta e cuidadosamente, sem pretensão alguma de vir a se tornar um tesouro literário. Cada um de seus volumes é quase um testemunho de um período vivido, em cujas páginas realidade e fantasia se misturam saborosamente, sempre mergulhado em um oceano de turbulenta sexualidade e delicadíssima poesia. No entanto, ratificando sua vida em contra mão, a fase estéril de criação incomoda o dramaturgo que, mesmo reconhecido, entra numa temporada aguda de depressão e descrença.

Uma tenra amizade e admiração mútua fez eclodir o ensaio *O ateliê de Alberto Giacometti*, no ano de 1957. O escultor e pintor taxado como surrealista foi o itinerário percorrido pela poesia genética, que recebeu inúmeros elogios da crítica e de outros artistas como Pablo Picasso. O propagador do cubismo “considerou o melhor ensaio sobre arte que ele já lera e que se tornou o comentário predileto de Giacometti” (WHITE, 2003, p. 465). O ensaio de Jean Genet está baseado nas frutíferas conversas dos dois, nas similaridades e diferenças de pensamentos e de fisionomias completamente opostas. Jean Genet, que fora retratado por Giacometti, era o baixo e o careca, detentor, na ótica giacomettiana, de uma beleza desvelada, direta e digna de ser emoldurada em seus desenhos surrealistas. Genet, por sua vez, é confrontado pela beleza, pela singularidade moldada na visão sobre a arte pelo artista suíço esguio e de cabelos lisos. E, naquele momento, Genet prestava-se, de maneira ainda mais intensa, ao papel de observador intrínseco da miserabilidade humana, devido seu alto estado depressivo. Dessa forma,

É a escultura de Giacometti, principalmente, que atrai a atenção de Genet. Tem caráter hierático, arcaico, está em relação com a tumba, o túmulo, a divindade, é uma obra que lhe parece “feita para os mortos”. Tal associação implica uma concepção de justiça que seria aplicável apenas em relação aos mortos, por uma espécie de dívida ou de atração irresistível? Ou fazendo uma obra para os mortos, esses solitários que já não dispõem de disfarce para sua solidão, cuja vestimenta se desfaz deixando aparecer a nudez última dos ossos, se estaria sublinhando o infundável, a necessidade de recomeçar sempre a tarefa de glorificar a solidão de cada um? Barroco, Genet mantém a morte sempre ao alcance da mão (GLENADEL, 2003, p. 230).

Provavelmente, esse reconhecimento nas produções e crenças de Alberto Giacometti tenha sido intensificador do enorme sucesso da versão Jean Genet: crítico de arte.



Figura 4: Jean Genet com Annette e Alberto Giacometti e ao lado do artista circense e seu companheiro Abdallah Bentaga em 1954. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/855050679225781241>. Acessado em 10 de julho de 2018.

Os anos que se seguem são praticamente dedicados a uma intensa escrita da literatura cênica. Submerso na prática dramatúrgica, Genet retoma alguns escritos e consagra a metade da década de 1950 até o fim dela com a composição de três longas e significativas peças de sua carreira: *O Balcão* e *Os negros*, ambas iniciadas em 1955 e findadas em 1956 e *Os biombos*, iniciada

em 1956 e só concluída em 1961. Há de se destacar que toda sua feitura de dramas foi, por eles, intensamente vistas, revistas, reescritas e reeditadas. Jean Genet, em ímpetos de insatisfação, revisava com afinco sua literatura cênica e as recosturava, mudando com frequência seus títulos, ora suprimindo ou acrescentando partes, ora modificando ou estendendo suas rubricas. Tal conduta de imersão lhe rendera ótimos frutos, visto que encenações dessas três importantes peças e *As criadas* perduraram e perduram até a contemporaneidade. À medida do possível, Genet acompanhava as montagens em terras europeias e interferia com frequência nas visões de diretores das representações. Nos Estados Unidos, *O Balcão* e *Os Negros* fizeram estonteante sucesso no início dos anos de 1960. “Em 16 de outubro de 1961 com 586 apresentações, *O Balcão* havia se tornado a peça de maior duração na história do *Off-Broadway* até então. Continuou a ser apresentada até o início de 1962, quando chegou a 672 apresentações” (WHITE, 2003, p. 481). Mas nada se compara ao recorde conquistado por *Os negros*, já que entre 4 de maio de 1961 e 27 de setembro de 1964, a peça chegou a marca de 1408 apresentações. Esses números demonstram a visibilidade e aceitação da obra e ideias genéticas, mesmo sendo traduzido e conhecido na América a pouco tempo naquele período.

Entre as décadas de 1960 e 1970, Jean Genet, já na meia idade, vislumbrou algumas escritas. Esboçara textos cênicos que, segundo ele, seria um novo tipo de teatro que seria mais subjetivo, íntimo e filosófico, mais do que sua produção antiga. Tal produção textual seria, de fato, influenciado pela tragédia clássica, uma vez que *Antígona*, de Sófocles estava sendo o seu livro de cabeceira. *A colônia penal* foi então iniciada em 1959, constantemente retomada por Genet décadas adentro, mas nunca concluída. No entanto, a fama de seus antigos textos teatrais, a partir de montagens se espalhava como pólvora e Genet era um enorme sucesso de crítica.

A vida pessoal do dramaturgo já não estava nessa ascendência. Embora Jean Genet mantivesse um dos *hobbies* que mais ovacionava (viajar), ele estava viciado em remédios e precisava deles tanto para dormir quanto para se colocar

em pé. Sofria de reumatismo severo e sem um rim tinha dificuldades com o trato urinário.

Conheceu e se tornou companheiro de um artista circense chamado Abdallah Bentaga, que depois de uma queda da corda bamba caiu em depressão profunda e cortou seus pulsos no ano de 1964. O corpo, encontrado duas semanas depois do ato, “estava rodeado pelos livros de Genet e *Saint Genet*, de Sartre, lido, relido e cuidadosamente anotado” (WHITE, 2003, p. 533) para o espanto de Jean Genet, visto que, anteriormente, seu companheiro não se interessava por sua obra. Na velhice, o escritor confessara que Abdallah foi uma de duas das figuras mais importantes de sua vida. O dramaturgo vive seus dias, relatando a falta que Abdallah faz em seu cotidiano, e seu estado deprimente se agrava, tanto que “Genet tentaria suicídio em maio de 1967” (WHITE, 2003, p. 538).

É sabido que a década de 1960 apresenta um cenário cultural efervescente. Festivais de música, o surgimento dos desmaterializados *hippies* e sua missão ideológica de paz e amor, a arte contemporânea questionando visões ortodoxas quanto a sua função e um teatro cujas várias experimentações eram permitidas eram a tônica daquele momento. Nesse ínterim, Jean Genet vê, enfim, a montagem de sua última peça escrita, *Os biombos*, em sua terra natal. Polêmica, essa representação cênica, realizada pelo diretor Roger Blin, já conhecido por dirigir peças de Beckett e Genet, dividiu a crítica e público em ultrajados e em entediados. A montagem tinha duração de três horas e meia e contava com um texto amplamente complexo com 95 personagens divididos entre papéis de árabes, de ingleses, de franceses que retratavam a abjeção por meio de um discurso verborrágico e polifônico. Numa visão mais geral sobre a construção da carreira de Jean Genet, Andrade (2016, p. 150) comenta que

Durante os anos 60, gozando de uma celebridade que ele próprio repudiava, Genet colheu os frutos do sucesso de seus romances, peças teatrais e roteiros cinematográficos. A fama e o prestígio junto à classe intelectual nunca o influenciaram. Essa notoriedade nunca fez com que o poeta maldito, como era conhecido, viesse a se afastar da vida marginal que tanto lhe agradava, entre prostitutas, ladrões, viciados e outras categorias de excluídos sociais.

Ainda embrenhado nas mazelas causadas pela depressão e consumidor agudo da droga *Nembutal*, comumente usado como sedativo e fins hipnóticos, os últimos anos da década de 1960 transformaram Genet num militante por causas sociais. Ele presenciou em Paris grandes revoltas estudantis e confrontos diretos entre policiais e revoltados que ecoavam frases, como: “É proibido proibir!”, “Ações, não!” “Palavras, sim!” (cf. WHITE, 2003). E, percebendo a necessidade de sentir-se ativamente vivo, Genet ingressa num movimento estudantil americano que era contra o governo estadunidense: Os Panteras Negras. Tal migração de país para atuar na militância se deveu ao fato de Genet querer ficar longe da França, uma vez que ele detestava, naquele momento, seu país de origem. Ademais, o próprio Jean Genet assinala que

Dois membros do partido dos Panteras Negras vieram, me ver em Paris, e perguntaram se eu podia ajudá-los. Acho que a ideia deles era que eu deveria ajudá-los em Paris, mas eu falei: “A coisa mais simples é ir para a América” Essa resposta pareceu surpreendê-los um pouco (WHITE, 2003, p. 584).

Genet conheceu os Panteras Negras em 1968 e sua admiração pelo movimento deveu-se ao fato de ele considerar nobre a luta dos Panteras por direitos que ultrapassavam a questão apenas racial. Eles tinham um discurso de classe de opressão numa análise marxista. Como Genet estivera numa depressão suicida antes de assumir a causa dos Panteras e já não podia mais escrever romances e peças, “pelo menos podia fazer discursos inflados de lutas sociais”, recorda Moraly (1989, p. 102). Além disso, na visão de Bougon (2014, p. 252):

O engajamento político de Genet pela causa dos *Black Panthers* também se sustenta devido à admiração por um estilo de vida, uma maneira de falar, movimentar-se, vestir-se, ser comunidade. Sobretudo, Genet se diverte ao apresentar-se ao leitor como “filho adotivo” de um dos líderes dos Black Panthers.



Figura 5: Jean Genet ao lado de Elbert Howard durante um discurso dos ativistas Os Panteras Negras em 15 de outubro de 1968. Disponível em: <https://www.gay.it/cultura/news/pantere-nere-comunita-lgbt>. Acessado em 20 de julho de 2018

De fato, essa nova versão de Genet: um branco revolucionário pelas causas dos Negros americanos alavancou um pouco sua condição de depressivo manifesto, já que o escritor, tão habituado a escrever para os mortos, estava agora trabalhando para os vivos na situação de símbolo contra a exclusão e a repressão social, circunstância que ilustrou sua infância.

Ingressou também nas causas sociais a favor dos palestinos, e entre 1970 e 1972, a capital da Jordânia, Amã, foi o cenário frequente de suas estadas intranquilas, uma vez que a cidade estava em constante guerra. Em meio a esse território de escombros, Jean Genet fez tenras amizades e conviveu com pessoas que carregavam o “heroico espírito de alegria” (WHITE, 2003, p. 619), apesar do clima destrutivo que presenciavam. Foi na Jordânia e nesse envolvimento com os palestinos que resultaria quinze anos mais tarde, a sua definitiva última escrita: o romance *Prisioneiro do Amor*, que na tradução em português recebeu o título de *Um Cativo Apaixonado*. Naquele meio, o escritor era desconhecido pela sua faceta de poeta, romancista, escritor cênico e ensaísta— somente *As criadas* tinha sido traduzido para o árabe até então— e, recluso em barracas militares, Genet auxiliava na tradução de bulas de remédios que eram doados por franceses.

Essas experiências de cunho e envolvimento social revelaram um Genet avesso à imagem de homem ladrão, prostituto, poeta pederasta e transgressor

que vivera experiências escusas do submundo. Genet mostrou o seu lado político e comovido pelas lutas de minorias, tanto é que suas produções escritas durante a década de 1970 se baseiam basicamente em breves ensaios e artigos para Jornais e Revistas com temas que envolviam assuntos sobre os negros americanos e suas lutas por igualdade de direitos de homens, mulheres e cultura árabes. Os caminhos em contramão começam a ser retilíneos, com menos obstáculos.



Figura 6: Jean Genet em visita ao campo de refugiado na Jordânia em 1971. Disponível em: <http://larache-historia.blogspot.com/2009/12/jean-genet-en-larache-para-siempre.html>. Acessado em 20 de setembro de 2018.

Durante esse período, suas principais peças (*As criadas*, *O Balcão* e *Os negros*) continuavam a ser encenadas em inúmeros países e alavancando grande sucesso da crítica. Jean Genet conhece, então, os filósofos Jacques Derrida¹¹ e Michel Foucault¹² que como historiadores de ideias influenciam ainda

¹¹ Jacques Derrida foi um filósofo argelino que viveu na França. Foi amplamente conhecido por sua teoria da *Desconstrução*, que segundo ele trata-se de uma “estratégia” de decomposição para a metafísica ocidental. Inspirou-se em leituras que conheceu na adolescência, tais como: Albert Camus, Friedrich Nietzsche e André Gide. Lecionou em faculdades renomadas na Europa por muitas décadas. Escreveu importantes obras a partir de 1960, baseadas, em especial, nos temas: Filosofia da Linguagem, Linguística, Poética e a Metalinguagem. Morreu em 2004, sendo uma referência na Filosofia Contemporânea.

¹² Michael Foucault foi um importante filósofo nascido em 1926 na França. Homossexual e ativista político pertencente ao Partido Comunista Francês, escreveu sobre diversos temas, tais como: loucura, sexualidade, poder, punição e disciplina. Filólogo, Crítico literário, historiador de ideias, foi também professor universitário no *College deFrance* até o ano de sua morte, em 1984.

mais nos pensamentos e atos de Genet, um Genet agora interessado e ativamente político. Selam amizades, entremeadas por vastas horas de conversas sobre as produções dos textos genetianos e assuntos mais cotidianos como, por exemplo, futebol. “Derrida achava que a diversão e ironia que acompanhavam o texto imaginativo de Genet estavam inteiramente ausentes de seu ativismo político” (WHITE, 2003, p. 631). Rótulo que, inclusive, incomodava Genet que afirmava veemente que ser um intelectual não era o seu rótulo e sim que era um poeta!

Ao final da década de 1970 e início da década de 1980, o dramaturgo começou a trabalhar em dois projetos de filmes nunca findados. O primeiro foi o longa metragem que receberia o nome de *O azul do olho* que depois Genet passou a chamar *O cair da noite* que contaria a história de um árabe em terras francesas. A ideia era montar um roteiro extremamente visual de um árabe acuado em uma terra de europeus brancos. Moraly (1989) comenta que embora o roteiro seja politicamente previsível ele visualmente suntuoso. O segundo projeto assumido por ele foi de fazer o roteiro para o filme *A linguagem da muralha* que retrataria um lugar amplamente conhecido por Genet em décadas anteriores: a colônia penal Mettray. O roteiro foi iniciado e potencializava a versão do escritor para suas preocupações constantes com os palestinos, já que determinou escrever uma sátira política com personagens caricaturais a partir de seus conhecimentos sobre Mettray e uma toada que resgataria algumas partes grotescas de *Os biombos*. No entanto, ambos projetos foram praticamente abandonados “no altar”. Genet recuou quando as filmagens já estavam programadas e por mais que tinha escrito centenas e centenas de páginas para os dois roteiros alegou que não os conseguia concluir.

Com a saúde amplamente debilitada pela descoberta de um câncer na garganta, os anos de 1980 delineia um Genet sempre cansado e perseguido pela ideia constante da morte. Depois de semanas de relutância, aceita tratamento e consegue, em 1982, realizar um dos seus últimos desejos: voltar ao Oriente Médio. A perplexidade testemunhada por Genet ao visitar o Líbano, devastada por um massacre que durou três dias em função do assassinato do então presidente libanês eleito Bashir Gemayel rendeu o ensaio *Quatro horas em*

Shalita. O bom reconhecimento desse ensaio injetou uma tímida dose de ânimo em Genet que começara em 1983 a escrever seu livro *Prisioneiro do Amor* que, como já foi brevemente dito, mostrava palestinos e negros (da sua experiência com os já extintos ativistas do Panteras Negras) como personagens. Denominado como um relato autobiográfico, para White (2003, p. 690)

Prisioneiro do amor é curiosamente frio e sem polêmica. Como sempre, Genet sabe como enfiar uma sonda na área mais sensivelmente política sem propor uma cura, um procedimento ou mesmo uma opinião. Mas seria um erro tirar a importância de seu comprometimento total. Ele é um Homero decidido a cantar as glórias de seu Aquiles caído.

Genet entregou, em 1985, o manuscrito findado de *Prisioneiro do Amor* e deixou a cargo da editora Gallimard (responsável pela publicação de todas as suas obras anteriores) a composição tipográfica. Premeditando sua morte, Genet confidenciou a amigos próximos que desejava morrer e ser enterrado em Marrocos. No entanto, foi em Paris, na cidade que nasceu e que foi abandonado, no país que tanto ele desprezava nos últimos anos, num hotel de uma estrela que o teatrólogo Jean Genet foi encontrado morto no dia 15 de abril de 1986. O real problema que o levou à morte ficou obscuro, já que seu corpo nu estava estirado no chão e uma autópsia para averiguação do problema não foi concretizada. Seu sepultamento foi realizado numa cidade marroquina, como era de seu desejo, chamada Larache. Sem nenhuma pompa, de maneira silenciosa, a escrita em carvão da história do poeta maldito, do homem transgressor se encerrara ali, em terras que o fizeram um mártir muçulmano.



Figura 7: Lápide de Jean Genet na cidade marroquina de Larache. Disponível em: <https://pedromiquelgon.wordpress.com/2012/05/23/o-cemiterio-de-jean-genet/>. Acessado em 02 de agosto de 2018.

**CAPÍTULO 2: UM TEATRO DE ILUSÃO: O *BALCÃO*, DE JEAN
GENET**

2.1- *O Balcão*, de Jean Genet

As estações do itinerário de trem da vida marginal de Jean Genet vislumbraram distintos cenários. Foi possível contemplar paisagens compostas por uma infância que desmascara a criança rejeitada e ladra, que prefere a clausura dos livros à adrenalina de brincadeiras típicas do imaginário infantil, passando pelo adulto encarcerado dominado por impulsos homossexuais eróticos, chegando ao escritor de poesias, de romances e de dramas, aclamado pela crítica, envolvido em militâncias políticas e detentor de uma estética que demarca a singularidade de uma vasta obra.

A escrita de *O Balcão* iniciou-se em 1955 e foi terminada em 1956. Naquela época, Jean Genet já tinha lançado oficialmente seus cinco famosos romances, seus mais conhecidos poemas e duas escritas cênicas. Esta coletânea lhe rendeu a terceira publicação do volume *Obras Completas*, com prefácio retirado da obra icônica de Sartre sobre o escritor de vida marginal, *Saint Genet: ator e mártir*.

O drama *O Balcão* foi insistentemente revisto por Genet, que o reescreveu ora adicionando, ora suprimindo partes. Tais mudanças textuais aconteceram entre os anos de 1955 e 1961 e, em 1962, Genet acrescentou um importante adendo intitulado: “Como representar *O Balcão*”. A primeira edição de *Le Balcon*, título original em francês, foi lançada em 1956 pela Gallimard, editora que oficialmente publicou, pela primeira vez, todos os textos genéticos. No entanto, novas edições foram continuamente realizadas, em função, sobretudo, das mudanças no corpo textual concebidas pelo dramaturgo francês. É possível encontrar na língua da escrita oficial lançamentos de edições realizadas desde os anos de 1956 até os anos 2010.

A versão para o português foi traduzida por Jaqueline Castro e Martim Gonçalves. Sobre a primeira intérprete, não foram encontradas informações confiáveis que auxiliassem na pesquisa. O segundo tradutor foi um diretor teatral pernambucano, formado em Medicina, no entanto que não atuou em seu ofício de formação. O crítico Fernando Peixoto (2004, p. 192) afirma que Martim

Gonçalves foi “uma das personalidades mais polêmicas e discutidas, um realizador aceito por uns, negado por outros; um artista de gênio difícil, raramente propenso a fazer concessões para conquistar simpatias”. Eros Martim Gonçalves¹³ viveu 54 anos e dedicou a maior parte de sua vida ao teatro. “Dotado de grande bom gosto, abordou os mais variados setores da atividade teatral (tradução, direção, cenografia, figurinos, produção, crítica e ensino)” (PEIXOTO 2004, p. 192). Desempenhou papel protagonista para a criação e direção de espetáculos na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Ademais, de acordo com a pesquisadora Jussilene Santana (2011, p. 39), um fato amplamente curioso é que em 1970, o último espetáculo dirigido por Martim Gonçalves foi justamente *O Balcão*, de Jean Genet. Ele propôs, em encenação no Rio de Janeiro, uma interpretação mais próxima ao texto traduzido por ele e diferente da representação concebida pelo diretor franco-argentino Victor Garcia, que estava sendo encenada em São Paulo¹⁴.

¹³ A pesquisadora Jussilene Santana desenvolveu a tese Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província, defendida no início de 2012 que enfoca o trabalho desenvolvido pelo tradutor ao assumir a criação, administração e direção artística da Escola de Teatro da Universidade da Bahia a partir do ano de 1956 até 1961. No entanto, a autora, ao longo de mais de 500 páginas, relata a ampla experiência artística e profissional o qual se envolvera Martim Gonçalves no caminho do teatro, demonstrando o quão fundamental foi seu trabalho para engrandecer essa linguagem no Brasil. Gonçalves traduziu muitos textos, entre os quais merece destaque *O balcão* de Jean Genet. Há de se mensurar que a tese de Jussilene Santana foi a pesquisa premiada em 2013 pela CAPES. É possível ter acesso a ela pelo link: <http://pct.capes.gov.br/teses/2012/28001010035P0/TES.PDF>.

¹⁴ O quarto capítulo se debruçará em pesquisar sobre a encenação icônica de 1969, idealizada por Ruth Escobar e dirigida por Victor Garcia na cidade de São Paulo, enfatizando os idealizadores, recepção da crítica do espetáculo, fatos e sobre a concepção do figurino usado na adaptação de *O Balcão*. Uma pesquisa comparativa das duas encenações, considerando a tradução de Martim Gonçalves seria algo extremamente relevante, no entanto dada a conjuntura necessária para que isso fosse realmente realizado (coleta ampla de documentos que trouxessem informações basilares acerca dos dois momentos) e o foco já definido nesta tese, optou-se por não se realizar esse desdobramento, e sim só mencionar a possibilidade de tal estudo comparativo gerar uma nova pesquisa para interessados na área de memória, história, literatura e, sobretudo, teatro.



Figura 8: Imagem da encenação idealizada por Martim Gonçalves na cidade do Rio de Janeiro, em 1970. A cena mostra O General e a Mulher- cavalo. Acervo do Museu Lasar Segall.

Como a encenação aconteceu na capital carioca, os atores envolvidos na peça eram menos conhecidos na cena teatral brasileira. Um fato interessante é que, na imagem acima, é perceptível a figura de um boneco, algo semelhante a uma marionete. De acordo com dados constantes no *Jornal do Correio da Manhã*, em 17 de julho de 1970, na página 23, Hélio Eichbauer¹⁵ foi o responsável pelo cenário e figurino e, além disso, pela corporificação de grandes marionetes na cena. Essa afirmação assinala uma concepção totalmente diferente dada pelo cenógrafo e por Martim Gonçalves ao que foi realmente vislumbrado por Víctor Garcia, como será frisado no último capítulo.

Retornando à questão do texto escrito, é imprescindível que seja citado que este estudo partirá da análise da tradução feita por Jaqueline Castro e

15 Hélio Eichbauer foi um dos maiores cenógrafos do Brasil. Estudou cenografia na Europa e em Praga. Carioca, foi responsável pela cenografia, em 1967, da peça “O rei da vela” realizada pela companhia de teatro Oficina em São Paulo. Recebeu, em 1969, o prêmio Molière de teatro pela cenografia de Antígona, de Sófocles. Ele trabalhou durante anos como cenógrafo de shows de Caetano Veloso e de Chico Buarque. Morreu em julho de 2018, aos 76 anos. Para mais informações, acessar: HELIO Eichbauer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349629/helio-eichbauer>>. Acesso em: 10 setembro de 2018.

Martim Gonçalves, em especial, da edição de 1968, lançada pela editora Abril Cultura. Considerando que a representação cênica no Brasil estreou em 29 dezembro de 1969, é possível depreender, por lógica, que a primeira edição pode ter sido a que realmente contribuiu para a edificação cênica do texto *O Balcão* em terras tupiniquins. No entanto, é relevante assinalar que o drama literário é encontrado em diferentes edições, como as lançadas em 1970, 1976 e em 1979, tanto sendo comercializado pela Editora Abril Cultura (extinta em 1982), como pela Editora Civilização Brasileira (incorporada à editora Record em 2000). Ainda, cabe direcionar que é possível o acesso a uma edição *online* de *O Balcão* em alguns sites, tais como: PLOC (Programa de leitura *online* coletiva) e oficina de teatro.

2.1.1- Informações basilares do texto de teatro

A obra dramática do autor francês, considerando o modo de sua organização escrita, é edificada em nove quadros, distribuídos em 160 páginas, e apresenta vinte personagens. São eles: O Bispo, O Juiz, O Carrasco: Arthur, O General, O Chefe de Polícia, O Velho, Roger, O Homem, Um dos Revoltosos, O Enviado, O Primeiro Fotógrafo, O Segundo Fotógrafo, O Terceiro Fotógrafo, O Mendigo: O Escravo, Irma: A Rainha, A Mulher, A Ladra, A Moça, Carmen, Chantal.

O título do texto identifica o lugar onde a ação se desenrola. Como assinala Ryngaert (1995, p. 38) sobre a função do título, “as informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas”. Dessa forma, o título escolhido por Genet já revela um propósito que articula compreensões para a sua escrita e suas potencialidades para depreensão de sua visualidade. *O Balcão*, no drama genetiano, é um autêntico bordel de luxúrias frequentado por homens que estão em busca de algo além de atos eróticos e satisfação de prazer. Referindo-se ao sentido etimológico dessa palavra, identificamos comumente a acepção *balcão* a um tipo de bancada que separa clientes de

funcionários em alguns setores ou lojas, ou ainda, em construções residenciais e bares, o balcão é um tipo de móvel ou pedra que abriga pessoas em seu entorno, mas que também faz o papel de separar essas pessoas de outras que podem estar ali para comandar e/ou promoverem algum momento de entretenimento. De certa forma, o enredo de Jean Genet entrevê essa configuração.

Ademais, há de se destacar que, comumente, na estrutura física de um teatro, é construída uma parte acima das últimas cadeiras, que eleva a visão de quem assiste a algum espetáculo, denominada de balcão. O espectador se distancia do centro do palco, no entanto, tem uma visão privilegiada, uma vez que está numa posição mais elevada do que os demais. Este é considerado um lugar nobre dentro de uma sala de espetáculos, visto que a captação da cena pode ser percebida com detalhes. Considerando o contexto dessa definição, é possível ponderar que Genet propositalmente escolheu esse título por seu texto ter marcas evidentes de metateatro. É uma forma de colocar o espectador dentro da cena como observador privilegiado, e até como cúmplice das ações que serão desenvolvidas.

O projeto de escrita genética traz o Balcão como um lugar que desempenha o papel protagonista de seu drama, uma vez que é esse espaço que será edificado como um “palácio das ilusões”. De maneira mais genérica, o desenrolar dos atos, no texto em análise, descortina um bordel palaciano luxuoso comandado pela cafetina Irma e estrategicamente configurado para receber personagens à procura de interpretações que lhes deem prazer/poder. É equipado com todos os tipos de alegorias para satisfações que vão além do ato sexual. Nele, os clientes encomendam seu próprio enredo, já que cidadãos comuns escolhem incorporar certos personagens sociais, e, assim, como atores e admiradores de suas farsescas imagens refletidas em espelhos, realizam o desejo de se comportarem como outrem.

Madame Irma, na sua prática de *voyeurismo*, observa severamente o que se passa em cada espaço de prazer, ora por um aparelho em seu quarto que permite ver imagens, ora pelo reflexo dos espelhos propositalmente colocados nos cômodos do bordel. É como se ela estivesse atrás de um balcão e dali

comandasse a luxúria burlesca que é concedida aos seus falsos poderosos clientes. A temática do poder é um dos temas da narrativa teatral, já que as representações sociais atuadas são aquelas que usam importantes insígnias em suas indumentárias: o Bispo, autoridade da Igreja Católica, o Juiz, representante do poder jurídico, e o General, autoridade do exército.

Ali os homens podem satisfazer seus sonhos mais secretos; podem ver-se como juiz impondo punição a uma ladra; como um general sentindo-se amado por seu cavalo favorito, que também é uma moça linda; como um leproso sendo miraculosamente curado pela Madona em pessoa, sendo socorrido por uma linda donzela árabe (ESSLIN, 1961, p. 194).

Ainda a respeito do poder, é oportuno, neste instante, evocar as teorias de Michel Foucault, que, na verdade, não trazem simplesmente uma teoria do poder unilateral, tal como comumente conhecemos, mas um amplo estudo que afirma que o poder funciona em cadeia, como um feixe. Para o filósofo, o poder existe enquanto prática, sem a existência de fronteiras. “Para Foucault, o poder é uma relação assimétrica que institui a autoridade e a obediência” (ALBUQUERQUE, 1995, 105).

Foucault, em seus estudos sobre as relações de poder, aprofunda o conceito de panóptico, criado inicialmente por Jeremy Bentham¹⁶. Tradicionalmente, o panóptico seria conhecido como “casa de vigilância”, por se tratar de um espaço arquitetônico semicircular com uma torre ao centro. Quem estivesse na torre vigiaria as celas periféricas dos detentos, de maneira praticamente oculta, por ter uma visão em 360º graus. Foucault estuda, a partir dessa técnica de vigilância, o exercício do olhar que é atribuído ao processo de normalização nas dependências do panóptico. Segundo ele,

as técnicas de poder no interior do panóptico são realmente surpreendentes. Trata-se essencialmente do olhar; poder e não querer. O olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais. Apenas um

¹⁶ Jeremy Bentham (1748-1832) foi um filósofo inglês e jurista teórico que chefiou um grupo de filósofos radicais, conhecidos como “utilitaristas” que pregavam reformas políticas e sociais, entre elas uma nova Constituição para o país.

olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo. Fórmula maravilhosa: um poder contínuo e de custo afinal de contas irrisório. Quando Bentham pensa tê-la descoberto, ele pensa ser o ovo de Colombo na ordem da política, uma fórmula exatamente inversa daquela do poder monárquico. Na verdade, nas técnicas de poder desenvolvidas na época moderna, o olhar teve uma grande importância, mas, como eu disse, está longe de ser a única, e mesmo a principal instrumentação colocada em prática (FOUCAULT, 1975, p. 185).

Basicamente, o filósofo francês afirma que esse exercício do olhar torna-se um autoexercício, o qual o ocupante da cela sendo vigiado, acaba se vigiando o tempo todo. No caso de *O Balcão*, é possível fazer um paralelo com a teoria do panóptico se considerarmos que Irma é a comandante da torre e, mesmo sem o consentimento de seus clientes, ela está lá exercendo seu ato de vigiar. O olhar é injetado para as ações que acontecem em cada sala. Ela exerce, como ninguém, suas relações de poder. Afinal, nas palavras foucaultianas o poder é “esta coisa tão enigmática, ao mesmo tempo visível e invisível, presente e oculta, investida em toda parte”. Irma não só vigia seus clientes, como estipula horários de chegada, horários de saída. Seu tom, muitas vezes, é de imposição e autoridade, tanto é que se torna, como será visto, a Rainha em meio à revolução.

Os clientes que incorporam valiosas insígnias, como dito, também exercem relações genuínas de poder. Afinal, agem, *a priori*, como aqueles que detêm o “poder-disciplinar” (cf. Foucault, 1975), que tem como uma das suas principais características o moldar, ou seja, tornar úteis e dóceis os corpos para que se possa ter o máximo proveito e domínio deles. No entanto, como tudo é uma farsa, e as prostitutas estão naquele espaço atuando, o poder disciplinar se desarticula, visto que os clientes necessitam que as prostitutas estejam firmes no seu propósito de atuação. Se resolvem não encenar, o Bispo, o Juiz e o General já não existem mais e quem deterá o poder acabará sendo o outro polo, ou seja, as prostitutas. Por isso, Albuquerque (1995, p. 106), a partir da teoria de Foucault, demarca:

Assim, em vez de coisas, o poder é um conjunto de relações; em vez de derivar de uma superioridade, o poder produz a assimetria; em vez de se exercer de forma intermitente, ele se exerce permanentemente; em vez de agir de cima para baixo, submetendo, ele se irradia de baixo para cima, sustentando as instâncias de autoridade; em vez de esmagar e confiscar, ele incentiva e faz produzir.

Essa transferência de caráter volátil que tem as relações de poder, como comentado acima, fica mais claro no segundo quadro, quando se dá a encenação do Juiz e da Ladra.

Retornando ao texto *O Balcão*, mais especificamente, ao seu enredo, há de se considerar que o grande bordel de luxo está situado em um lugar. Partes do texto, tais como a primeira rubrica: “No biombo do fundo dispõe-se de uma porta. Em cima, um enorme crucifixo espanhol, desenhado em *trompel’oier*” (GENET, 1968, p. 2), e, ainda, a fala da personagem Chantal: “E eu, com minha voz áspera, minha cólera fingida, meus olhos de camafeu, minha iluminação pintada, meus cabelos andaluzes, consolo e encanto dos miseráveis” (GENET, 1968, p. 89) apontam que esse lugar é alguma cidade do país da Espanha, já que há a referência explícita dos adjetivos “espanhol” e “andaluzes”, que caracterizam os termos “crucifixo” e “cabelos”, respectivamente. Tal suposição se reforça quando o biógrafo White (2002, p. 473), a partir de seus estudos sobre vida e obra de Jean Genet, afirma que “...durante anos Genet quisera escrever uma peça sobre a Espanha, e *O Balcão* cresceu a partir desse plano antigo”.

A peça faz referência, a todo instante, a uma revolução que está acontecendo alheia ao cenário principal. Não há alusão explícita nas falas das personagens nem nas rubricas de que fato histórico se trata. No entanto, pelo contexto, pode-se fazer um paralelo com os períodos pós Guerra Civil Espanhola e pós Segunda Guerra Civil, controlados, a partir de 1939, pelo sistema chamado franquismo¹⁷. De acordo com Hypólito (2013), o ditador Francisco Franco,

¹⁷ Franquismo é um termo utilizado para fazer referência ao regime no qual a Espanha foi comandada pelo ditador Francisco Franco. Após a Guerra Civil Espanhola, que iniciou em 18 de julho de 1936 e estendeu-se até 1º de abril de 1939, a sociedade foi repartida em dois blocos antagônicos, separando famílias, amigos e vizinhos em uma guerra fratricida que ganhou repercussão mundial. O resultado dessa cisão na sociedade espanhola foi uma grande quantidade de mortos, desaparecidos e exilados, uma economia precária e uma lembrança

representante do partido Falange (empresários, latifundiários, igreja, militares, classes médias), derrotou as forças da Frente Popular (socialistas, anarquistas, comunistas, liberais e nacionalistas) e estabeleceu uma ditadura fascista que se prolongou até a sua morte, em 1975. Sobre a instalação desse cenário secundário na escrita dramática de *O Balcão*, o teatrólogo afirma: “Meu ponto de partida situou-se na Espanha, na Espanha de Franco” (WHITE, 2002, p. 473).

Dessa forma, é imprescindível que se recorde que Jean Genet viveu, quando jovem, em terras hispânicas, como mendigo e prostituto. Frequentou bordéis e bares de certos bairros em Barcelona e, indubitavelmente, conviveu com toda repressão instalada pelo regime franquista. Tal condição deve ser considerada para uma análise mais profunda sobre as representações de poder que a peça aborda. Ainda, acerca dessa demarcação de espaço-tempo da escrita do texto de Genet, há de se considerar que os ecos deixados pelas bombas da Segunda Grande Guerra promoveram a desintegração das colunas de sustentação do poder no Ocidente. Dessa feita, como pontua Andrade (2016) sobre a escrita de *O Balcão*:

(...) personagens alegóricos, representando as instituições (a religião, as forças armadas, a justiça e a política) alienam-se da realidade voltados para os seus próprios interesses, ignorando uma insurreição que se agiganta ao redor do prostíbulo que os abriga e que, por si, é uma segunda metáfora do próprio país. A peça, mergulhada em um caldo densamente poético, é permeada pela presença contínua de signos que nos remetem de imediato ao universo artaudiano, do qual Genet recebera muitas influências. Com o desenvolvimento da trama, enquanto as autoridades locais se divertem praticando suas fantasias sexuais, percebemos o descompromisso com o naturalismo, revelando de maneira ácida a artificialidade e a falsidade das relações sobre as quais se apoiam as abaladas estruturas sociais (ANDRADE 2016, p. 148).

sombria e dolorosa. Daí, com a vitória comandada por Franco, deu-se início a um regime de caráter ditatorial e sem divisão de poderes, em que diversas liberdades individuais (de associação, de expressão, de voto, sindical, etc.) foram limitadas. Para saber mais a respeito do franquismo, indico o estudo de Bruno Kloss Hypólito, que em sua tese de mestrado intitulada: *O Cinema e a Querela de Memórias do Franquismo na Espanha Contemporânea: os Casos de Silencio Roto e El Laberinto del Fauno* traz um panorama sobre as consequências desse regime para a sociedade espanhola e como os dois filmes contemporâneos trazem à tona a discussão desse movimento ditatorial que comandou um país por 36 anos. Acesso disponível em: [http://meriva.pucrs.br:8080/dspace/bitstream/10923/3977/1/000447479-Texto %20Completo-0.pdf](http://meriva.pucrs.br:8080/dspace/bitstream/10923/3977/1/000447479-Texto%20Completo-0.pdf). Acesso em: 15 de agosto de 2018.

Retornando à abordagem geral para compreensão do texto *O Balcão*, o motim externo dos revoltosos é anunciado a todo instante pelo trepidar de metralhadoras. Roger é quem instiga e chefia a sedição que assola a cidade, menos o hermético mundo da fantasia, erguido por Irma e protegido pelo Chefe de Polícia, encarnação do manipulador do poder totalitário. Roger também é um tipo de representação da autoridade, oposta ao Chefe de Polícia, é a caricatura de uma dominação anarquista que acontece fora do cenário principal.

Ainda, no enredo, torna-se mister destacar que Chantal, prostituta de Irma, apaixona-se pelo revolucionário, foge com ele e lidera conjuntamente a revolta. Porém, é assassinada enquanto lutava contra as instituições de poder e acaba se transformado no símbolo da revolução, uma *Joana D'arc* genética. Em contrapartida, um Enviado da corte proclama Irma a nova Rainha no lugar da verdadeira, que foi morta na revolução. Fotógrafos manipulam a imagem de homens comuns, que voltam a se vestirem de Bispo, Juiz e General e simulam diálogos proclamando seus falsos poderes, já que a cena não passa de um texto farsesco.

Na sequência, Roger, líder dos revolucionários e derrotado, devastado pela morte de Chantal, entrega-se também às fantasias da representação no bordel de Irma. O papel a ser atuado é o de Chefe de Polícia, que, no decorrer do texto, demonstrava uma aflita ansiedade por presenciar o momento em que alguém, enfim, reconheceria de fato a importância de sua insígnia. Afinal, o que lhe faltava para a sua miserável vida era que seu “personagem pertencesse à nomenclatura dos bordéis” (GENET, 1968, p. 74). Dessa forma, o salão mausoléu é arquitetado para a materialização da cena, que refletida no espelho, é vista por Irma e pelo Chefe de Polícia. Roger afirma que está nas mãos dele a decisão que dará o destino do personagem e, com uma faca na mão, vira de costas e faz o gesto de castrá-lo. Naquele momento, o Chefe de Polícia verifica se o seu pênis ainda está no lugar. Há um jogo irônico nesse ato. Roger, ao escolher ser castrado durante a sua atuação de Chefe de Polícia, mostra que embora o representante da ordem detenha o poder, ele não pode gozar e exercer suas fantasias sexuais. É um poder questionável, incompleto e mutilado.

Essa síntese já revela que a liturgia da obra genética em *O Balcão* traz uma mística que realça o quão ilusório é a encenação da vida. Os papéis sociais podem ser transvestidos e, a partir da fantasia da representação, exercidos por qualquer sujeito na teatralidade do cotidiano; uma marca da poética e estética singular de Jean Genet.

Sobre o processo criativo de composição de seus personagens, em especial na tessitura textual de *O Balcão*, Andrade (2016, p.50) faz uma ressalva substancial a ser considerada:

Genet é um dos mais fabulosos personagens de si mesmo, fundindo o real com o imaginário, transformando pessoas em personagens, sempre partindo em busca de seres vivos que se assemelhassem aos seus personagens. Sua obra, até os dias de hoje, incomoda pelo tom de irreverência e insubordinação, demonstrando total desapego e desrespeito a qualquer tipo de convenção social que prega os nobres valores de uma sociedade supostamente civilizada. Jean Genet é uma besta fera solta no meio desta selva e seus uivos podem ser ouvidos à distância, tal é a força de expressão contida em cada uma das personagens criadas por ele.

A partir dessas pontuações, outro fator de alta relevância a ser considerado é o movimento artístico-cultural no qual está inserido o texto em análise, visto que essa apreensão influencia no entendimento, na compreensão e, conseqüentemente, na estética e na poética genética em destaque. Dessa forma, este estudo fará um adendo sobre as tendências da literatura teatral, considerando o panorama artístico da segunda metade do século XX.

2.2- Considerações sobre aspectos metateatrais em *O Balcão*

As peças de contemporâneos, como Beckett, Ionesco e o francês Jean Genet, são comumente rotuladas de teatro existencialista, mais conhecido, como já foi brevemente dito, de “Teatro do Absurdo”. Cunhado por Martin Esslin, em 1961, esse termo é então utilizado para se referir às peças escritas no pós-guerra, em cujos enredos se questionam a existência e os seus males ocidentais. Esslin adota a acepção “absurdo”, a partir dos estudos do filósofo argelino Albert Camus.

Aprofundando a discussão sobre a designação “Teatro do Absurdo”, o crítico, então, especifica:

O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi esfaqueado pela guerra. Já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por que razão, já que a vida tinha perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio. Numa das grandes e seminais auto-indagações de nosso tempo, o Mito de Sísifo, de Camus tentou diagnosticar a situação humana num mundo de crenças destroçadas (ESSLIN, 1961, p. 19).

O mito que Martin Esslin menciona trata-se da sina de Sísifo, condenado a empurrar montanha acima uma imensa pedra. Quando chega ao topo da montanha, a pedra desce e Sísifo, dessa forma, precisa descer também para novamente empurrá-la. Quando está empurrando a pedra, o trabalho físico não o faz pensar, somente executar o que é preciso. Mas, ao descer, Sísifo tem noção do absurdo que se tornou a sua rotina de mecanicamente empurrar uma pedra, injetando ali todo um esforço braçal e repetitivo. Esse sentimento do absurdo, marcado por uma era desiludida e sem sentido, de acordo com a concepção do filósofo Albert Camus, é em que se apoia Esslin para criar o termo “Teatro do Absurdo”.

Porém, cabe assinalar para esta pesquisa, a fim de ampliar o conhecimento teórico e reflexivo, que a escolha do rótulo “Teatro do Absurdo” é

contestada pelo crítico norte-americano Lionel Abel, que, dois anos depois, em 1963, lança o livro *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Essa obra reúne capítulos do autor que desemboca na conclusão de seus estudos. Abel defende que muitas peças taxadas como “Teatro do Absurdo” deveriam, na verdade, serem intituladas como peças metateatrais. Nessa perspectiva, Abel (1963) refuta a ideia de Esslin ao afirmar:

Será ‘absurdo’ o mundo em que vivemos? Tornou-se ele absurdo recentemente? E requer o nosso mundo, recentemente absurdo, uma espécie particular de arte teatral que expresse esse ‘absurdo’? Se a sua tendência é para responder que ‘sim’, então é provável que você fique convencido pelo que diz Martin Esslin em seu livro *The Theatre of the absurd*. Diz Esslin que o nosso sentido atual de absurdo nasce da perda de realidades humanamente importantes. Que realidades? Bom, diz Esslin que perdemos Deus. Eu gostaria de saber quando foi que isso ocorreu. (ABEL, 1963, p. 183).

O teórico discorda do conceito “absurdo”, considerando que o sentido dessa palavra não se adapta a todo tipo de peça escrita após os anos 1950. De acordo com o dicionário de língua portuguesa *online*¹⁸, o termo “absurdo” define-se como algo contrário à razão, ao senso comum: intenções absurdas; que fala ou age de maneira irracional; estúpido, disparatado, tolo; o que é desprovido de propósito; despropósito, disparate: cair no absurdo; projeto que não se pode realizar; sonho, utopia.

Já Esslin (1961) explica em seu livro que “absurdo”, originalmente, significa “fora de harmonia” em um contexto musical. Donde sua definição remete ao que está em desarmonia com a razão; ao que é incongruente, irracional, ilógico. No entanto, não é nesse sentido que Camus usa essa palavra, nem tampouco é nesse sentido puro e simples que é usada quando se fala em “Teatro do Absurdo”. Percebe-se que o autor tem a preocupação de especificar que não se apegue ao significado literal dessa nomenclatura. Para Martin Esslin, o “Teatro do Absurdo” procura, na verdade, “expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio

¹⁸ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/absurdo/>. Acessado em 18 de agosto de 2018.

aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1963, p. 20).

Embora a designação “Teatro do Absurdo”, indubitavelmente, vigore para se referir à coletânea de peças de importantes dramaturgos da segunda metade do século XX, o incômodo de Abel acerca dessa designação é algo que pode ser considerado. São muitos os textos dramáticos escritos pós 1950, e nem todos demonstram irracionalidade, despropósito, descrença humana ou abordam perspectivas utópicas. É fato que a escrita cênica desse período se modificou; o tom minimalista impera, apresentando síntese nas frases ditas e dilação na carga filosófica. No entanto, nem toda ficção cênica escrita a partir desse período foi marcada por diálogos sem sentido, empalidamento de figurinos e cenários, e narrativas truncadas.

Eugène Ionesco, autor de clássicos como *A cantora careca* e *O Rinoceronte* é reconhecido como um dramaturgo que desenvolve sua arte teatral a partir da estética do *nonsense* e, por isso, é apontado por Abel como aquele que mais se enquadra no que é o sentido de “Teatro do Absurdo”, conforme descrito por Esslin. A respeito dessa questão, o teórico sublinha:

Será verdade que Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Albee, Arrabal, Grass, Pinter e Simpson serão mais bem compreendidos se considerados como instigadores de uma nova arte dramática, o Teatro do Absurdo? Alguns dos dramaturgos mencionados acima têm escrito, sem dúvida, peças que correspondem às especificações de Esslin, porém apenas um deles, Ionesco, é realmente importante. As três principais figuras, como creio que o próprio Esslin concordaria, são Ionesco, Beckett e Genet. Mas, desses três apenas Ionesco se adapta à fórmula de Esslin (ABEL, 1963, pp. 185-186).

Ionesco afirmava em suas entrevistas que era absurdo existir. Porém, esclarecia: “Não considero a vida em si absurda. A história não é absurda, ela é lógica, é possível explicá-la. É possível explicar por que as coisas acontecem. O absurdo não está no interior da existência, mas a existência em si me parece inimaginável, impensável” (ROMAN, 2012, p.6). Esse tipo de pensamento contribuía para que o dramaturgo romeno escrevesse um tipo de narrativa cênica que se aproximava de algo surreal, como pessoas que se metamorfoseiam e se

transformam em rinocerontes. Daí o sentido de absurdo se ajusta a um tipo de ação que se distancia do que é possível na realidade.

Agora, fazendo um adendo para a designação dada por Abel sobre metateatro, é interessante observar que o sentido da palavra “meta”, tão utilizada nos estudos de linguagem, carrega em si um significado reflexivo, ou seja, que reflete aquilo que é instrumento de linguagem. Ilustrando com um exemplo trivial, é comum o pensamento de textos que abordam a temática “escrita de texto”. Inicialmente, esse assunto foi pensado na perspectiva da língua como código, de acordo com os estudos de Jakobson. Depois, o estudioso Bakhtin aprofundou tal temática e abordou a metalinguagem como um instrumento estético, fértil em referências contextuais, e que utiliza inúmeros recursos da linguagem, principalmente quando o texto é da esfera literária.

Para Abel, o significado de “metateatro” ou “metapeça” - acepção que ele também utiliza - organiza-se em torno da definição básica, ou seja, o metateatro é uma peça dentro da peça. No entanto, não só essa característica é considerada pelo estudioso norte-americano. Ele acrescenta:

Algumas delas [peças] poderão, sem dúvida, ser classificadas como exemplos de uma peça-dentro-de-outra-peça, porém tal termo, por mais bem conhecido que seja, não sugere mais do que um recurso técnico, nunca uma forma definida. Além do mais, desejo designar toda uma gama de peças, algumas das quais não usam uma peça-dentro-de-outra-peça nem se quer como recurso técnico. No entanto, as peças às quais me refiro têm em verdade uma característica comum: todas elas são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada (ABEL, 1963, p. 87-88).

Com essa colocação, Lionel Abel pontua que muitas peças contemporâneas intentam, na sua conduta de inação, discutir o próprio teatro como representação e espelho do mundo atual. É o velho jogo de máscaras, tão presente na estética teatral, no entanto, aquele que observa se vê envolvido nesse jogo, pois sua máscara, sua realidade, pode ser tematizada. As marcas explicitamente metateatrais, portanto, não tratam somente de uma peça que acontece dentro da peça, mas de recursos que intimam esse espectador na

construção do sentido possível daquilo que é mostrado. Há uma interlocução, através, principalmente, desses recursos entre ator e espectador. É como se ficasse nítido que o ator está ali para (re)apresentar traços que não o particularizam como um personagem, pelo menos como um personagem único, aquele consagrado nos canônicos enredos trágicos.

Martin Esslin inclui Jean Genet como um autor do “Teatro do Absurdo”, porém Lionel Abel retruca tal inclusão ao afirmar: “também em relação a Genet o conceito de Esslin sobre o absurdo é de pouco ou nenhuma ajuda” (ABEL, 1963, p. 188). Essa afirmativa feita pelo estudioso se ancora na justificativa de que o mundo que Genet descreve em seus textos cênicos é resultado de uma imaginação altamente fértil, praticamente *shakesperiana* no arrojo das cenas de suas peças. Esse poder inventivo é uma marca própria do ficcionista francês, que proporciona encenações repletas de jogos representativos, colocando ênfase na paradoxalidade entre a verdade e a ilusão.

É fato que ao nos depararmos com a leitura de *O Balcão* diversos recursos que demonstram seu valor de metapeça são utilizados por Genet. A ficção é elaborada sob o pilar de ilusão *versus* realidade, apresentando requintadíssimo uso da linguagem, explorada não só na tessitura das palavras, mas também em diversos suportes, como na ação de um sujeito comum se colocar no papel social de outrem e no caso de papéis sociais que evocam poder; há acontecimentos, sequências configuradas para dar destino aos seus atores. Quando Esslin (1961, p. 22) afirma que “O Teatro do Absurdo tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco”, é possível inferir que o enredo da peça *O Balcão* não compactua necessariamente com essa premissa, visto seu pomposo enredo.

Já por outro lado, cabe sinalizar, ademais, que uma das marcas da escola do “Teatro do Absurdo” é preocupar-se com a realidade da condição humana. Há, na peça genética, colocações férteis sobre as relações humanas e seu poder exercido socialmente, embora o texto teatral em questão não tem por finalidade particularizar uma visão sobre a existência. As cenas do texto de *O Balcão* exploram recursos, descrições e conotações em seu drama para

demarcar uma encenação que se distancia do naturalismo. As sensações descritas a partir de uma estética própria articulam metáforas que evidenciam uma sociedade (im)possível, demarcada pelas esferas de poder, refletindo, portanto a conjuntura contemporânea.

Diante dessas observações, o que é significativo dizer é que a peça de Genet possui uma dinâmica que valoriza as formas e os detalhes para cumprir seu propósito metalinguístico: é o palco sendo palco para representar o mundo. No entanto, cabe também delinear que *O Balcão* se opõe ao esquema narrativo do teatro realista e traz, como será visto no próximo tópico, figuras psicologicamente trabalhadas, apresentadas por meio de situações grotescas e ilusórias, caracteres próprios do teatro contemporâneo.

Sendo assim, é válido, a partir dessa discussão, fundamentada por dois autores (Esslin e Abel), considerar que o texto genetiano em questão está configurado em um contexto de escritas de peças pós-guerra, detendo algumas características do movimento do “Teatro do Absurdo”, bem como possui marcas significativas de cunho metateatral. Tais colocações particularizam sua escrita e a torna uma instigante fonte para se pensar ações e condutas do homem pós-moderno a partir de uma nova configuração do drama, marca da esfera da literatura absurdista.

2.3 - *O Balcão* em nove quadros

Após as compreensões basilares de como a escrita genetiana se circunscreveu, considerando o texto *O Balcão*, faz-se necessário, nesse ínterim, compreender as principais ações que estampam a dinâmica dos atos para, enfim, abordar o termo “visualidade” e suas implicações no texto em análise. Como assegura Magaldi (1971, p.10) “não há um enredo facilmente apreensível em *O Balcão*, tão afastado Genet se encontra das fórmulas do realismo”. Essa premissa se sustenta a partir do entendimento geral da escrita que singulariza o dramaturgo francês.

O primeiro quadro é inaugurado por abundâncias de rubricas, visto que é preciso situar o leitor acerca do cenário que irá encontrar na parte íntima do castelo de devaneios. Participam dele, o Bispo, Irma e A mulher (1ª prostituta). A primeira fala é a do pontífice, que inaugura o enunciado verbal com frases sem nítida ligação, questionando sobre o que é preciso para se ter o título sacerdotal. Já é possível deduzir de que se trata de um homem comum, uma vez que há uma interlocução do personagem direcionada às vestimentas que o transportou para a condição de pontífice. Depois, em diálogos com Irma, o cenário exterior também é citado, pois a dona do bordel alerta qual é o caminho seguro pelo qual o homem ordinário deve seguir ao voltar para sua habitualidade. A mulher interrompe o discurso deles enumerando as ações que o Bispo e ela mesma teriam praticado nas duas horas em que estiveram juntos: a benção, a confissão e a absolvição.

Na sequência, o que há são falas entrecruzadas com pedidos de Irma para que O Bispo se dispa, o que nitidamente contraria o cliente, afinal, sem a indumentária que o singulariza, a sua nobre prática de perdoar os pecados não teria mais sentido. “Mas nossa santidade só existe na medida em que perdoamos os pecados de vocês” (GENET, 1968, p. 7). Na frente do espelho, com altivez, o homem comum, ainda exercendo o papel farsesco, inicia um monólogo com seu próprio reflexo, divagando sobre as funções destinadas a esse cargo episcopal: “Tornar-me bispo – elevando-me às custas de virtudes ou de vícios - significou afastar-me da dignidade definitiva de bispo” (GENET, 1968, p. 9). E continua: “... para tornar-me bispo, foi preciso que me obstinasse em não sê-lo para que pudesse exercer a minha função” (GENET, 1968, p. 9). “A majestade, a dignidade que me iluminam advêm de um brilho mais misterioso: é que o bispo precede-me” (GENET, 1968, p. 9).

A possibilidade de leitura a partir desse caldo espesso de reflexões é considerar que a poeticidade do texto genetiano faz emergir um entendimento de que o Bispo ultrapassa a imagem de alguém com meras funções. Está no patamar de um símbolo, de um mito religioso, é, antes de tudo, uma imagem, uma paramentação revestida de uma insígnia do poder, não um poder qualquer, mas um poder que eleva o simples mortal à morada eterna. O quadro finda com

Irma terminando de despir o ator, que, inconsolável, se vê prestes a se tornar um homem comum. “Ornamentos, rendas, através de vós regresso a mim mesmo. Reconquisto um domínio. Bloqueio uma antiga praça-forte da qual fora expulso. Instalo-me numa clareira onde, enfim, o suicídio é possível” (GENET, 1968, p. 10).

O segundo ato também evidencia rubricas que descrevem o cenário, conservando alguns elementos do quadro anterior. Agora, os personagens são A Ladra (2ª prostituta), O Juiz e O carrasco, que será o papel dramatizado por Artur, amante da dona do bordel. Como no primeiro ato, é possível presumir que já havia alguma ação acontecendo. A descrição da cena, realizada por Jean Genet, enfatiza uma relação entre esses personagens que oscila entre quem é dominado e quem domina, com indicações evidentes de sadomasoquismo. A ladra inaugura o enunciado desse quadro estendendo seu pé e ordenando que o juiz o lamba, sinal de submissão, mas o magistrado senta-se num banco e inicia uma sequência de indagações, como se realmente estivesse numa audiência, invertendo assim a posição de subjugado. “Foi surpreendida...Quem? A polícia.... Você esquece que uma rede sutil e sólida, meus tiras de aço, controlam todos os seus gestos?” (GENET, 1968, p. 14). O carrasco lá está para simbolizar o papel de quem efetivamente age fisicamente contra as contraversões sociais, que nesse caso é o de roubar. Ele revista a ladra, instala um cenário de medo ao chicotear o chão, fala em outra vez espancá-la. O juiz, por sua vez, utiliza o discurso como ferramenta de intimidação: “Deixe-a falar. Gosto dessa voz sem consistência, dessa voz dispersa...” (GENET, 1968, p. 16), no entanto, em alguns momentos, apresenta-se frágil, um ser que também é intimidado: “Diga, meu bem, suplico-lhe, diga que você é uma ladra” (GENET, 1968, p. 14).

No decorrer das cenas, gritos de salões ao lado interferem na interpretação dos falsos papéis sociais e há, como no primeiro quadro, uma interrupção das ações para que os três conversem sobre a rebelião que assola a cidade: “E o chefe de polícia? Deixando o barco correr, como de costume?” (GENET, 1968, p. 18). “Há quatro horas que não temos notícias dele. Se conseguir fugir, certamente virá para cá”. (GENET, 1968, p. 18). No entanto,

rapidamente, a sequência farsesca tem continuidade e as relações de submissão são retomadas. O juiz recupera seu discurso de dominador sublime e esbraveja em bom e alto tom que ele que é o responsável pelo equilíbrio humano, cabe a ele, que se coloca como um juiz do inferno, separar os homens em bons e maus: “Cale-se. Nas profundezas do Inferno, separo os humanos que por lá se aventuraram. Uns para as chamas, outros para os campos lilases.” (GENET, 1968, p. 20). O juiz é interpelado pelo carrasco, que afoito, pergunta várias vezes se está autorizado a bater na ladra; aquele, por sua vez, não autoriza e destila: “Ah! Ah! Seu prazer depende de mim” (GENET, 1968, p. 22). Ao final, os papéis são invertidos e, ao passo que a ladra recusa dizer as ações praticadas (inventadas) sobre seu delito, a imagem do magistrado é desconstruída e tudo acaba como começou: o juiz rastejando, lambendo o sapato da prostituta.

O terceiro quadro do texto *O Balcão* inicia-se também descrevendo o cenário, preservando algumas características utilizadas anteriormente, como a presença do espelho e, adicionando alguns elementos inusitados, neste caso, um cavalo do tipo de folguedos. Nele, participam O General, Irma e A moça (3ª prostituta). O primeiro diálogo se dá entre Irma e o general, que ainda está usando vestimentas comuns; eles comentam sobre os escombros que dominam o cenário alheio ao bordel e, na sequência, o general questiona o atraso da moça, que já deveria estar presente no quarto com suas indumentárias e condecorações. “Finalmente, chegou. Com meia hora de atraso. É o quanto basta para perder uma batalha”. (GENET, 1968, p. 31). Deixado a sós, o general, ao interpelar a moça, já emite seu discurso de dominação, tratando-a como um cavalo, fazendo-a relinchar de joelhos. Ela auxilia o representante das forças armadas a se paramentar, ao passo que narra uma cena de galope rica em detalhes e que já prevê a aproximação de uma guerra, a pedido do general: “É noite num campo de macieiras. O céu está calmo e róseo. Uma súbita paz - o queixume das pombas - banha a terra, precedendo os combates” (GENET, 1968, p. 34).

A sequência da cena retrata uma íntima relação entre os personagens, que continuam a tecer uma história irreal, porém de altíssimo nível de satisfação para

o general. A moça, ainda na corporificação de uma égua chamado Pombinha, prossegue descrevendo detalhes de uma cena de guerra até que, a pedido do general, evoca a morte, o que, indubitavelmente, o tornaria um mártir, uma imagem imortalizada na memória pelos seus atos heroicos e de bravura em defesa de uma nação em guerra.

Os estilhaços de granadas lanhavam os limões. Enfim, a morte agia. De um a outro, ágil, cavando uma chaga, apagando um olho, arrancando um braço, abrindo uma artéria, chumbando um rosto, cortando bruscamente um grito, um canto, a morte não aguentava mais. Finalmente, cansada, ela própria morta de cansaço, descansou, leve, sobre os seus ombros. Adormeceu (GENET, 1968, p. 36).

O ápice da cena está no último momento do quadro, quando simulam uma marcha fúnebre. Ao som de Chopin, o general solicita à prostituta que enfatize que ele morreu em pé, ou seja, em posição de combate, fazendo jus a muitas homenagens que provavelmente irá receber, sacralizando a imortalização de sua imagem. O general se equipara a uma escultura, a um objeto de devoção, que quando se olha no espelho, vê refletido um mito, o combatente herói de uma nação.

Na sequência, o quarto quadro é composto basicamente de rubricas descritas em uma página. Nele, o personagem é um velho mal trajado, sujo, com luvas furadas à espera de uma peruca com piolhos - para término de sua composição - e de uma palmatória. A moça, que também guarda esses itens, é descrita como uma moça bela, vestida com peças íntimas de couro, tal como é comum para pessoas adeptas ao sadomasoquismo. Não há explicitação de nenhuma ação, além da espera dos adornos peruca e palmatória. Nesse quadro, há de se destacar que Jean Genet indica a colocação de três espelhos e nas didascálias recomenda que a cena seja realizada por três atores em frente a eles. É possível depreender que esse quadro faz alusão à situação de maltrapilho que vivera Jean Genet na mocidade: mendigo, garoto de programa, morador de becos, alheio às diversas imundícies do submundo.

No quinto quadro, temos uma rubrica que confia o que já se tornava óbvio: Irma tem em seu aposento um aparelho que permite ver o que se passa nos salões. Além disso, os espelhos colocados nos quartos dos clientes refletem a imagem do quarto dela, ou seja, ela está sempre à espreita, observando as ações que são desenroladas (encenadas) no falso castelo de devaneios. É um ato que retrata diálogos entre ela e Carmem (sua principal auxiliar) e, depois, entre elas, Artur (amante de Carmem) e, enfim, o tão aguardado Chefe de Polícia. É constante o crepitar de metralhadoras, ilustrando que fora daquele espaço a rebelião ainda assola a cidade. Inicialmente, há um diálogo extenso entre Irma e Carmen e esta confia que sente falta de sua filha, além das encenações que realizava de Nossa Senhora de Lourdes. Sobre isso, a dona do prostíbulo, ironicamente, exclama:

Aquilo lhe faz falta? (Silêncio de Carmen). Ora, Carmen, quando você subia ao rochedo coberto de neve com uma roseira florida de papel amarelo – que, aliás, devo tornar a guardar no porão – e o devoto desmaiava ante a sua aparição, você não estava se levando a sério, não é? Diga, Carmen... (GENET, 1968, p. 43).

Carmem, em um tom mais melancólico, enfatiza que, fazendo essas encenações, ascendia nela um espírito de felicidade, pois era possível satisfazer não somente a ela mesma como também a um devoto homem à procura de uma aparição, de presenciar um milagre. O diálogo vai se desenrolando e a percepção que também existe uma relação de dominação (Irma/Carmem), costurada a um misto de afetividade entre elas, torna-se mais transparente.

Como nas cenas anteriores, em que os papéis sociais só se materializam a partir da presença e da dominação de um outrem (bispo-pecadora; juiz-ladra; general-égua), Irma e Carmem constroem um vínculo que evidencia certa dependência mútua, uma cumplicidade que ultrapassa o exercício da mera função delas (dona do bordel-prostituta do bordel). Carmem, que pode ser interpretada como a representante mor das prostitutas, revela-se extasiada quando encena com seu véu azul, seu vestido azul, seu olho azul, proporcionando ao cliente o céu. Tais momentos se tornaram possíveis pelo

projeto de Irma ter e manter uma grande e pomposa casa de ilusões. Carmem enfatiza: “Ingressar no bordel é recusar o mundo. Aqui estou e aqui eu fico. A minha realidade são os seus espelhos, as suas ordens e as paixões” (GENET, 1968, p. 61).

A cafetina, mostrando-se segura e altiva em seus dizeres, por sua vez, confessa que proporcionar tais peripécias farsescas a homens presos em cotidianos distantes dos momentos que vivem no bordel “O Balcão” a faz transportar a outra dimensão. Essa colocação pode ser ilustrada com a fala de Irma a seguir:

Minha querida, a casa realmente decola, deixa a terra, voga pelo céu quando me chamo, no fundo do meu coração, mas com grande clareza, de uma dona de pensão. Querida, quando, secretamente, no silêncio, repito para mim mesma, em silêncio: “És uma cafetina, uma dona de prostíbulo e de puteiro”, querida, tudo, tudo esvoaçava: lustres, espelhos, tapetes, pianos, cariátides e meus salões, meus celebres salões...” (GENET, 1968, p. 45).

É nesse ato que é evidenciada a saída de uma das prostitutas, Chantal, ainda por motivos não descortinados. Os personagens revelam-se temerosos pelo bombardeio e pela tentativa de ocupação de todos os espaços da cidade pelos revoltosos e anseiam, taxativamente, a chegada do chefe de polícia, uma vez que, nesse caso, é ele a insígnia que pode, definitivamente, proteger e reverter a catastrófica situação de desordem. Ao entrar pela porta, Georges (chefe de polícia) se preocupa quase minimamente com a condição de guerrilha em que se encontra o lugar. Sua inquietação está no fato de saber se alguém já o representou. Irma, ironicamente responde:

Ainda é cedo. Meu caro, seu cargo não tem a nobreza suficiente para sugerir sonhadores uma imagem que sirva de consolo. Por falta de ancestrais ilustres, quem sabe? Não caro amigo...é preciso reconhecer que sua imagem ainda não tem acesso às liturgias do prostíbulo (GENET, 1968, p. 71).

O que Irma expõe sobre “liturgias do prostíbulo” é uma referência, na verdade, de cada encenação que houve anteriormente no bordel. Cada homem ordinário que procura os ouropéis nos salões e momentos que encomendam, querem viver ali grandes rituais. Vivem e compartilham ações como se estivessem numa cerimônia, sacramentando a importância de sua insígnia e exaltando o poder destinado à imagem deles. O Chefe de Polícia, nesse caso, ainda não se tornou dignatário de tais honrarias, afinal é um homem que comanda, mas não tem vitórias em seu currículo. Indignado, ele exclama: “Faço o que posso. Eu tento provar à nação que sou um chefe, um legislador, um construtor” (GENET, 1968, p. 73).

O enredo tem sua continuidade e algumas revelações são feitas. Irma e Georges foram, no passado, amantes. Chantal, uma das prostitutas do “Balcão”, foge com um revolucionário por amor. Ao final do ato, Arthur, que saíra para procurar o chefe de Polícia, retorna e ofegante narra o cenário exterior ao castelo:

Tentei ir até a polícia. Impossível. A cidade está iluminada pelos incêndios. Os revoltosos tomam quase tudo. Tenho a impressão de que o senhor não vai conseguir voltar. Cheguei até o Palácio Real e vi o camareiro-mor. Ele disse que tentaria vir. De passagem, apertou a minha mão. E eu voltei. As mulheres são as mais exaltadas. Encorajam os homens a saquear e a matar. E a mais terrível era a moça que cantava... *(Ouve-se um estampido seco. Um vidro da janela voa em estilhaços. Um espelho também, próximo ao leito. Arthur cai, atingido na testa por uma bala vinda de fora. Carmem debruça-se sobre ele, depois levanta-se. Irma por sua vez debruça-se sobre ele, acaricia-lhe a testa)* (GENET, 1968, p. 83).

O castelo de ilusões acaba de ser atingido, não é mais blindado ao ataque externo e Irma desconsolada reverbera: “Será que tudo me escapa entre os dedos? *(Amarga)* Ainda tenho minhas joias... os meus diamantes... e não por muito tempo, talvez” (GENET, 1968, p. 83).

O sexto quadro desloca seu enredo para o cenário exterior ao Grande Balcão e inicia-se com Chantal e Roger abraçados, trocando confidências amorosas. Há a revelação de que ela fora raptada pelo líder da revolução. Um

dos homens (ao que tudo indica, participante também do motim, mas líder de outro setor da guerrilha), que, de acordo com as didascálias, está armado, vigiando o casal, aproxima-se e tenta com Roger negociar a liberação de Chantal. No caso, a compreensão possível é que há grupos divergentes que lideram a revolução e a prostituta seria apresentada como o símbolo da revolução a um bando de um outro lugar, não aquele liderado por Roger. Enfático, ele exclama: “Ela não se pertence. Ela é nossa. É o nosso símbolo. Suas mulheres só servem para arrancar e juntar pedras, ou recarregar as armas. Sei que é difícil, mas...” (GENET, 1968, p. 88). Chantal é “negociada” em troca de cem mulheres, mas, segura, resolve partir por conta própria para ser a voz e a imagem da revolução. “Inventarei os gestos, as atitudes, as frases. Antes que pronunciem uma palavra, terei compreendido e você ficará orgulhoso de minha vitória” (GENET, 1968, p.91), diz a Roger. O ato termina com ela sendo empurrada em direção à casa de ilusões.

No sétimo quadro, o cenário é o salão funerário do bordel, que está em ruínas. O corpo de Arthur está em cima de um mármore negro. Além de Irma, do Chefe de Polícia e de Carmem, há a presença do Enviado da Corte que emite a primeira fala, depois de todos ouvirem uma grande explosão. Seu discurso está embebido de incoerência, no entanto, em alguns momentos, em um súbito de realidade, o Enviado relata como se encontra alguns espaços fora das paredes do bordel: “Mas o tempo voa. O prelado, dizem, teria sido decapitado. O Arcebispado foi saqueado. O Palácio da Justiça e o Estado-Maior estão em ruínas” (GENET, 1968, p. 97)”. Após dizer algumas outras frases sem nexo e todos ouvirem outras explosões, o Enviado revela que a Rainha está morta, além dela, os verdadeiros general, juiz e bispo.

O representante da corte pretende, dessa forma, transformar Irma em Rainha. Esta, por sua vez, não se sente segura inicialmente com a proposta, no entanto, após algumas discussões e diálogos e, principalmente, da revelação do Enviado a seguir: “a imagem de Chantal circula pelas ruas. Uma imagem que se parece e não se parece com ela. Domina os combates. Lutava-se primeiramente contra os tiranos ilustres e ilusórios, a seguir pela Liberdade; amanhã é por

Chantal que se deixarão matar” (GENET, 1968, p. 108) a decisão é tomada. Irma, enfaticamente, esbraveja:

Quebrem, ou cubram os espelhos (*Um silêncio. Ouve-se um crepitar de metralhadoras*). Minha decisão está tomada. Creio ter sido chamada da eternidade e que Deus me abençoará. Vou preparar-me na oração. Meus salões são célebres, meus armários também. (*Subitamente preocupada*) É verdade que tudo deve estar em mau estado! (*Ao chefe de polícia*) Georges...Este minuto é o último que passamos juntos! Depois não seremos mais o que somos... (GENET, 1968, p. 108).

Ao contrário de todos que se admiram em espelhos, Irma não quer ver o reflexo de sua farsa. Ela quer acreditar veemente na imagem que ilegitimamente vai representar. Ao final do quadro, ela exclama ao Enviado: “Então, serei verdadeira? Minha roupa será verdadeira? Minhas rendas, minhas joias serão verdadeiras? O resto do mundo... (crepitar de metralhadoras)” (GENET, 1968, p. 109).

O oitavo quadro é extremamente curto e possui somente uma rápida fala. A didascália trata de descrever a cena dentro do balcão, onde aparecem, nas janelas, O Bispo, O General, O Juiz, O Chefe de Polícia e Irma, que está paramentada como a Rainha, usando um manto de arminho e um diadema na cabeça. Tímidos, os falsos representantes do poder (com exceção de Georges) escutam da voz de um mendigo: “Viva a Rainha!” Chantal surge na cena e, depois de uma reverência da Rainha, um tiro a faz cair no chão. Morta, é levada para dentro do balcão.

O último quadro, ao contrário do anterior, é extenso, repleto de ações e diálogos que marcam o desfecho do enredo genético. No cenário do quarto de Irma todo desarrumado estão três fotógrafos e três tripés com máquinas fotográficas. Chegam os falsos Bispo, Juiz e General. Eles descrevem a participação deles em um cortejo onde eram reconhecidos e ovacionados pelo povo como as instâncias dos três poderes que representavam. Enaltecidos pelas falsas máscaras, que, simbolicamente, ludibriavam os combatentes da revolução, eles fazem pose aos fotógrafos para que sejam capturadas e

emolduradas suas enganosas imagens. A Rainha (Irma) chega e observa toda a cena. Num tom de deboche, ela impera os diálogos que se seguem e ordena ações a serem executadas pelas instâncias de poder presentes. Tal conduta ratifica o ar de supremacia que Irma respira e destila contra os outros. No entanto, num rápido acesso de realismo, o Bispo, mostrando a pele de arminho ao Juiz e as roupas de seda da Rainha, enfatiza: “pele de coelho, cetinata, renda feita à máquina... a senhora pensa que até o fim de nossa vida vamos nos contentar com uma farsa? ” (GENET, 1968, p. 125). Essa fala direciona-se ao grande propósito que sempre quisera alcançar Genet com o texto *O Balcão*: “o verdadeiro tema da peça é a ilusão”. (WHITE, 2003, p.478). No entanto, há de se considerar que a inserção de fotografos no último quadro também revela um tratamento relevante que é dado por Genet à tessitura do texto, visto que ele dá ênfase à questão midiática, à reprodutibilidade e à força que as imagens adquirem quando há a possibilidade do registro. White (2003, p. 483) faz um adendo acerca desse momento no texto e ainda acresce uma significativa pontuação:

A análise que Genet faz do poder não é marxista, já que ignora o impacto das formas econômicas, os interesses de classe e a inovação tecnológica, e se concentra em vez disso na representação recíproca de papéis e no tráfico de imagens feito pela mídia, representada em *O Balcão* pelos fotógrafos (WHITE, 2003, p. 483).

Ainda nesse prisma, cabe também colocar o pensamento de Monteiro (2012), que afirma que o teatro de Genet não é engajado, pois não faz tão somente mimetizar a ordem imaginária existente, como se esta fosse de alguma forma já humana. O que suas peças fazem é, sim, colocar em cena a revolta em suas múltiplas dimensões – revolta individual (em *Haute Surveillance/Severa vigilância* e *Les Bonnes/As Criadas*), coletiva (em *Les Nègres/Os Negros* e *Les Paravents/Os Biombos*) e anárquica ou anarquista (em *Le Balcon/O Balcão*). O teatro de Genet é um teatro político, mas não do mesmo modo que são políticos os dramas de Shakespeare, Corneille ou Brecht.

É fato que a peça coloca em discussão, como outras vezes já dito neste estudo, assuntos relativos aos jogos de poder que imperam na arquitetura da sociedade, tanto que no último ato, a volta do Bispo, do Juiz e do General, agora sob a custódia das ordens da Rainha, reforça tal posicionamento. No entanto, Genet não se aprofunda em questões de teor político em suas peças, pelo menos, não é sua primeira intenção: “Eu queria fazer peças de teatro, cristalizar uma emoção teatral e dramática” (WHITE, 2003, p. 483). Suas peças, em um certo sentido, “penetram sondas no tecido social doente, mas sem extirpar a infecção” (WHITE, 2003, p. 483). Há, indubitavelmente, uma visão crítica da sociedade, até pela condição de poeta que viveu anos encarcerado, alheio socialmente.

Certos conflitos humanos, aspectos ligados à teatralização da vida cotidiana, à alegorização de imagens e à representividades sociais são alguns dos principais temas expostos por Jean Genet que auxiliam no refinamento da visão de mundo, porém não destrinchados por ele em seus dramas como potenciais símbolos de revolução e literatura de caráter marxista. Afinal, como o próprio Genet pontua: “as obras de arte podem refinar uma visão do mundo, mas jamais mudá-lo do mesmo modo que uma revolução política ou social” (WHITE, 2003, p. 484). É relevante lembrar, nesse intercurso, que mais tarde, o autor se engajara em lutas políticas ao lado de movimentos como os Panteras Negras e a favor da Palestina, na década de 1970.

No desenrolar do último ato, a chegada do aclamado Chefe de Polícia - afinal, conseguiu conter a revolução - e sua ansiedade por se ver representado em algum salão dão a tônica do desfecho da dramaturgia de *O Balcão*. Agora, por ser considerado como um herói pelos falsos atores que encarnam personagens, Georges não é tratado com escárnio ao revelar que, além de seu iminente desejo de ser representado, deseja também que a representação tenha um falo gigante. Afinal, como sabiamente pontua o diretor de teatro espanhol Angél Faccio (2016, p.7),

la anécdota que describe *El Balcón* es precisamente la historia de como un jefe de Policía se transforma en JEFE DE POLICÍA, de como accede a la sacralización, avanzando a lo largo del

continuum desde un rol vivo, desdibujado, personal e imperfecto, a la canonización definitiva.

Convicto, o empoderado Georges esbraveja:

Não serei mais o centésimo milésimo reflexo de um espelho que se repete. Serei o único em que centenas de milhares querem se confundir. Sem mim vocês estariam todos liquidados. E a expressão “li-qui-da-do” teria um sentido (*vai ganhar cada vez mais autoridade*) (GENET, 1968, p. 131).

Afrontando as imagens do Bispo, do Juiz e do General, o Chefe de Polícia recebe a notícia de que, enfim, será representado no bordel de luxo. O desejo de se ver projetado em outrem irá, assim, ser realizado. Há uma ruptura nos diálogos do texto genetiano e uma rubrica com o título “Descrição do salão mausoléu”, que anuncia que Roger, um dos cabeças da revolução, desce as escadas do respectivo salão trajado como Chefe de Polícia.

Carmem é quem o assiste, preparando detalhes do salão, enquanto Irma e o verdadeiro Chefe de Polícia veem a cena pelos aparelhos eletrônicos no quarto da falsa Rainha. Roger exige a presença de alguém que faça o papel de um escravo e, na sequência, o mesmo personagem descrito como mendigo no oitavo quadro aparece rastejando e enaltecendo a imagem do farsesco Chefe de Polícia: “O senhor é tão belo! Tão belo que eu nem sei se é um esplendor ou a sombra de todas as noites”. (GENET, 1968, p. 148). O som de um galo e de uma bigorna sinalizam a Carmen que é preciso voltar, que outras atuações terão início e Roger, então, exclama: “Para onde? Para o mundo? Retomar, como se diz, minhas funções...” (GENET, 1968, p. 150) e, inconformado, lamenta: “Lá? Não. Mais nada. E aqui tampouco. E lá fora, no que você chama de vida, tudo está perdido. Nenhuma verdade era possível... Você conhecia Chantal?” (GENET, 1968, p. 151). Carmem tenta livrar-se dele e enfurecido o falso representante da ordem vocifera: “Se o bordel existe e se tenho direito de vir aqui, tenho também o direito de levar a personagem que escolhi até o fim de seu destino... não, do meu... de confundir o seu destino com o meu...” (GENET, 1968, p. 151). Há, então, nesse instante, um momento fatídico no texto genetiano. Uma didascália anuncia que Roger puxa uma faca e, de costas para o público, faz o gesto de

castrar-se. Imediatamente, Irma exclama: “Nos meus tapetes” (GENET, 1968, p. 152); Georges já leva à mão a braguilha e sopesa seus testículos, aliviado, solta um suspiro.

A cena de amputação do falo causou alguns incômodos em entendidos da área teatral. O próprio Genet, como esclarece White (2003, p. 477), “jamais ficou satisfeito com o final; a autocastração de Roger parece sem motivo e, mais criticamente, as ambições do Chefe de Polícia de ser emulado e imolado parecem bastante lógicas, mas psicologicamente pouco convincentes”.

De qualquer forma, esse ato conduz a possíveis apreensões de sentido, já que, ironicamente, o grande desejo de Georges de ser representado com um grande falo toma conduções na contramão. Mutilado, o símbolo que ele desejara enfatizar, na verdade, deixa de existir, junto com a imagem de virilidade e da possibilidade de outras sequências de representação. De qualquer forma, esse enfado do escritor não o fez retirar tal ação nas revisões e cortes que fizera do seu texto dramático.

A autocastração estampa a trajetória quase final do enredo genetiano, que ainda descreve o verdadeiro Chefe de Polícia adentrando um túmulo do salão mausoléu. O que é possível compreender é que o vigoroso Chefe de Polícia, agora com a imagem diminuída pelo surpreendente ato de Roger, conscientemente quer se imortalizar, rogando assim a sua morte. Afinal, a morte é frequentemente evocada nos quadros anteriores pelos outros personagens da narrativa de *O Balcão* como um ato solene, que efetivamente eleva e consagra a imagem de poder construída pelo discurso e pelas funções atribuídas de Bispo, de Juiz e de General. E com a imagem simbolicamente ferida, não resta ao Chefe de Polícia muitas saídas para eternizar seu antigo desejo de se tornar um herói na saga mitológica do bordel. Ouvem-se novamente crepitar de metralhadoras e o desfecho do texto teatral configura-se com a fala de Irma já destituída visualmente da indumentária de rainha:

... daqui a pouco, será preciso recomeçar...acender tudo de novo...vestir-se...(ouve-se o canto do galo), vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis.. assumir o meu...(para no meio do palco, de frente para o público)...preparar o de vocês...juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta

congelar, vou preparar meus trajes e meus salões para amanhã... é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será ainda mais falso que aqui... Agora, saiam... Passem à direita, pelo beco...(apaga uma última luz) já é de manhã. (crepitar de metralhadoras) (GENET, 1968, p. 157).

É crucial que se perceba que Irma direciona seu discurso ao espectador da peça. A partir de aspectos nitidamente metateatrais, a cafetina faz do leitor do enredo da literatura cênica de *O Balcão*, testemunha ocular de todo processo ilusório que objetiva o drama. O artifício para tal estabelecimento de diálogo é a ação de se voltar para o público e de fazê-lo cúmplice de todo o desenrolar da trama; é transportar o passivo espectador à condição de fantasiar-se também como um ator, fazendo do espaço do palco, o espaço da reflexão da vida. É apontá-lo como um *voyer*, que, como Irma, observa e atua na narrativa. Para Genet, a ação continua. No outro dia, tudo será como sempre foi: todos se vestirão para caracterizar certos papéis sociais e fazer da rotina um castelo de cartas da ilusão.

Cai-se o pano.

**CAPÍTULO 3: O VERBO-VISUAL EM O *BALCÃO*, DE JEAN
GENET**

3.1- A visualidade singular de Jean Genet contida nas falas dos personagens e nas rubricas textuais em *O Balcão*

O engendramento da escrita de *O Balcão*, tal como de outras literaturas cênicas do autor, impressiona. Há detalhes que agregam aspectos que dão a tônica de um texto rebuscado em suas constituições descritivas. E é nesse jogo de palavras e expressões, de escolha estético-poética, que a substância de sua escrita produz visualidades.

Provavelmente, a condição de leitor, desde sempre, fez com que Jean Genet fosse alimentado por cenas digeridas em seu estado imaginativo. E sua ansiedade pela escrita esculpida em minúcias pode ser fruto de seu trajeto com paisagens, amiúde rompidas pelo seu estado de alheio à sociedade e ao cárcere. Afinal, como delinea Sartre (2002, p. 296),

Para ele, antes mesmo de detalhar-se em árvores, rios, casas, animais e pessoas, o mundo é um olhar que o tira do nada, o envolve, o condena. As coisas são olhos, elas o mantêm a distância, ele desliza para a superfície do ser, repellido pela luz que escapa das folhas, das corolas, das janelas e que vem denunciá-lo a todos. Para defender-se, ele recua, olha-se ser olhado: uma consciência mole e transparente se insere entre a sua consciência reflexiva e o mundo.

O relato de Sartre testemunha um homem introspectivo, subjugado a observações de conduta social pela sua condição de excluído e, ao mesmo tempo, um ser cuja alma tem olhos de lince. As pinturas do que vê e do que vive se acumulam na tela de sua imaginação e, indubitavelmente, fixam-se como fotogramas de um filme. Dessa forma, segundo Monteiro (2012), a sua escrita se engendra e progride através da ampla exploração de recursos de sons, significados e uso assertivo de palavras, que asseguram que sua poesia em prosa fosse elaborada ao extremo, com um lirismo consciente. Sobre essa questão, o próprio Genet afirmara que “a poesia é uma visão do mundo obtida por um esforço, algumas vezes um esforço esgotante, de vontade intensa. A poesia é voluntária, ela não é um abandono, uma entrada livre e gratuita pelos sentidos” (MONTEIRO, 2012, p. 8).

O *Balcão* possui arrojado na elaboração de suas frases, quanto caracteres de apelo visual. Como dito, a construção dramatúrgica de Genet nesse texto, praticamente equilibrada entre falas de personagens e usos de didascálias para aguçamento da visualidade, faz com que o leitor elabore a cena em sua cabeça. A rubrica inicial do texto em questão é um ótimo exemplo para ilustrar tal afirmação:

CENÁRIO- *No teto, um lustre que será sempre o mesmo, a cada quadro. O cenário parece representar uma sacristia, formada por três biombos de cetim, vermelho sangue. No biombo do fundo dispõe-se de uma porta. Em cima, um enorme crucifixo espanhol, desenhado em trompe-l'oeil. Na parede da direita, um espelho - cuja moldura é dourada e esculpida - reflete uma cama desfeita que, se o cômodo tivesse uma disposição lógica, se encontraria na sala, nas primeiras poltronas. Uma mesa com um cântaro. Uma poltrona amarela. Sobre a poltrona: uma calça preta, uma camisa, um paletó. O Bispo, de mitra e capa dourada, está sentado na poltrona. Ele é nitidamente mais alto que o normal. O papel será desempenhado por um ator que subirá em andas de ator trágico de cerca de cinquenta centímetros de altura. Seus ombros, sobre os quais se assenta a capa, serão ampliados ao máximo, de modo que, ao subir do pano, apareça desmesurado e hirto como um espantalho. Seu rosto está exageradamente caracterizado. Ao lado, uma mulher bastante jovem, muito maquiada e vestida com um quimono de renda, enxuga as mãos numa toalha. Em pé, uma mulher de uns quarenta anos, morena, rosto severo, vestida de um sóbrio vestido preto. É Irma. Um chapéu de presilha apertada, como um capacete militar (GENET, 1968, p. 1-2).*

A descrição referente ao cenário demonstra quanto o dramaturgo francês é exigente com detalhes de apelo visual. O espaço cênico é constituído por elementos, tais como lustre, biombos de cetim, crucifixo espanhol com técnica de pintura e moldura dourada, os quais oferecem nobreza ao ambiente. O predomínio de detalhes com cores vermelhas e douradas faz imaginar um lugar com coloração quente, que reluz ouro. Um cântaro pode ser simplesmente um objeto decorativo, como também exercer uma função de recipiente, geralmente para guardar água, contudo, ao final dessa rubrica, há a confirmação de que esse cântaro possui uma função específica, que é a de despejar água para lavar as mãos.

Por fim, há a revelação de uma pessoa, não qualquer uma, mas de um representante episcopal, um Bispo. A mitra, um chapéu pontiagudo usado pelos Bispos e pelo Papa, acompanha uma capa dourada e constitui a indumentária do falso representante episcopal. A cor dourada, algumas vezes citada nas descrições do primeiro ato do texto, é um indicativo de opulência, superioridade, nobreza, por isso é muito utilizada na paramentação comum dos representantes do Vaticano.

Jean Genet, desse modo, é enfático na sua forma de transvestir o personagem, para que se evidencie o falso, o exagero. Assim, faz com que tanto os ombros, quanto a altura dele sejam sobressalentes. Esse método remonta às técnicas utilizadas na antiga tragédia grega, cujo propósito era enaltecer a presença do personagem no palco, fazendo, dessa forma, que ele utilizasse botas com saltos. Mas, em *O Balcão*, Genet indica para seu personagem o Bispo, andas de cinquenta centímetros de altura o que o faz ficar desmesurado e exigir muito equilíbrio ao ator. Tanto é que ele reconhece que a caracterização do personagem é para parecer um espantalho, imóvel, com maquiagem exagerada e desconfigurada, aludindo a rostos expressionistas.

Opondo-se à imagem artificial do Bispo há uma prostituta e Irma. Esta está adornada com ares de seriedade, trajando uma cor sóbria: o preto. O chapéu rente e preso à cabeça contrasta com a mitra episcopal. Aquela já possui uma indumentária muito típica: um quimono de renda. Trata-se de um vestuário muito específico da cultura japonesa, usado principalmente pelas gueixas. É possível, então, estabelecer um significado para o porquê da citação dessa indumentária, já que é usada por um tipo de mulher delicada que oferece serviços de entretenimento artístico a homens que a contrata. A renda também é referência a um tecido nobre e torna-se atípico seu uso convencionalmente, reservando-se mais a momentos especiais, como festas e cerimônias.

Considerando a descrição acima, é fato de que a indumentária, muitas vezes – e é o caso nesta narrativa teatral - é algo a ser analisada de maneira linguística. O figurino fala, denuncia, carrega em si uma certa dose de sentido atribuído como código de linguagem. Ele está exposto e descrito por Genet, embebido por detalhes e merece um olhar especial.

Nesse sentido, vale ressaltar que para Mendonça (2006, p. 59),

o uso dos trajes para assinalar posição social tem história imemorial. Assim como a linguagem falada está repleta de sinais distintivos de erudição e cultura, determinadas roupas e acessórios caracterizam uma classe social elevada ou aristocrática.

Outro momento do texto que também pode ser configurado como exemplo, que explora formatos de visualidade proporcionados por Jean Genet, é o de quando o falso Bispo é interrompido por Irma e convocado a se retirar de sua sala. Ele exclama, promovendo, inicialmente, um diálogo com a cafetina:

O BISPO (*Subitamente colérico*) - Deixe-me só. Escute por detrás das portas se quiser, sei que costuma fazê-lo, e volte quando eu tiver acabado. (*As duas mulheres saem suspirando, com ar cansado. O Bispo fica só, depois de fazer um visível esforço para acalmar-se, diante do espelho e segurando a sobrepeliz*)... Responde-me espelho, responde. Será que venho aqui descobrir o mal e a inocência? E em suas faces douradas, que era eu? Nunca, que Deus seja testemunha, nunca desejei o trono episcopal. Tornar-me bispo - elevando-me às custas de virtudes ou de vícios - significou afastar-me da dignidade definitiva de bispo. Explico: (*O Bispo falará num tom muito exato, como se seguisse um raciocínio lógico*) para tornar-me Bispo, foi preciso que me obstinasse em não sê-lo, mas agisse como se o fosse. Uma vez Bispo, a fim de sê-lo, foi necessário - a fim de sê-lo para mim, é claro! - foi necessário que não esquecesse de não sê-lo para que pudesse exercer minha função. (*Segura a aba de sua sobrepeliz, beijando-a*) Oh rendas, rendas, feitas por tantas e pequenas mãos para esconder tantos colos ofegantes, colos fartos, e rostos, e cabelos, vós me ilustrais com ramos e flores! Recomeçamos. Mas - aí está o hic! (*Ri*) Agora, falo latim! - uma função é uma função. Não é uma maneira de ser. Ora, bispo é uma maneira de ser. E um encargo. Um fardo. Mitras, rendas, tecidos de ouro e de pedrarias, genuflexões... A função que vá à merda! (*Crepitar de metralhadoras*) (GENET, 1968, p. 6).

Tendo o espelho como testemunha, o falso Bispo faz algumas indagações, utilizando a roupa típica episcopal como um instrumento que ainda assegura sua condição de clero. Defronte ao espelho, lança luz às aparências que lhe pertencem, já que teatraliza sua representação como bispo, reforça sua

condição de falsário, de um homem comum que está escondido por detrás de vestes brancas, longas, próprias dos trajes que representam o estatuto de que ele pertence a uma das maiores entidades na Igreja Católica. Olhando-se, sabe que sua alma é quem revela a verdade, não o que se vê só na aparência.

A renda, tecido nobre, citada nesta fala em específico, ganha uma importante relevância, uma vez que é distinguida como uma vestimenta que cumpre distintas funções: veste uma mulher mais fogosa, escondendo-lhe certas partes do corpo, como também pode ser aquele tecido que camufla rostos de mulheres em orações. É um tecido, em geral, delicado, que deixa certa transparência. É como se o Bispo convocasse as roupas (a renda, a mitra, tecido de ouro e as pedrarias) a testemunharem todo o desalento que aborrece a imagem do homem que está prestes a se diluir olhando-se no espelho.

O despimento desse figurino é um rito que ratifica a recusa do real; é a comprovação de que se vive uma ilusão. Sobre tal aspecto, é interessante colocar a consideração do filósofo Clément Rosset (2008, p. 14), quando ele diz que:

Estariamos provavelmente enganados em considerar esta [ilusão] como resultando principalmente de uma deficiência no olhar. Às vezes se diz que o iludido não vê: ele está cego, cegado. É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo.

As atuações dos personagens Bispo, Juiz e General assinalam práticas que destoam e distanciam do que é real, visto que estão falsamente desempenhando papéis sociais de poder. Genet evidencia tal discurso na peça por meio de alguns artifícios, tais como: diálogos sobre o que acontece fora do prostíbulo, colocação e retirada do traje e, propositalmente, coloca espelhos espalhados nos cenários.

Dessa forma, há que se considerar que na escrita de Genet, e neste texto em especial, as repetidas citações de usos desses espelhos possuem propósitos. Neste caso, eles refletem sentidos que ultrapassam simplesmente a

mera função de projetar imagens a serem vigiadas por Irma numa ação de *voyerismo*. De praxe, o espelho plano é o instrumento usado para a contemplação, para a captação da imagem sujeita a uma identificação. No texto genetiano, ele adquire uma significância ainda mais considerável, pelo fato de a projeção do que se vê ser a de uma imagem em estado de posse.

Os homens comuns desejam ser/ter a função que ali estão falsamente desempenhando, eles desejam possuir os cargos que representam. Eles se passam pelo outro, mas como dito por Schorn (2011, p. 95) “é um outro, enquanto diferenciado do *eu*, que dá sentido ao *eu*. Olhar-se no espelho, nesse caso, é uma marca de reconhecimento que o outro lhe confere, é um ato de alteridade”¹⁹. Só que aqui esse enxergar o outro é injetar o desejo eminente de ocupar o cargo social refletido no espelho.

Ilustrando mais acerca desse tema, cabe relacionar o uso dos espelhos por Genet com a obra *O espelho* de Machado de Assis. No conto, o protagonista Jacobina expõe, numa conversa entre conhecidos, que existem duas almas: a primeira, de dentro para fora, que demarca a essência e os pensamentos; a segunda, de fora para dentro, que é como as pessoas te enxergam. Ele diz isso baseado numa experiência que teve na mocidade, quando se tornara alferes, um antigo tipo de posto militar. O fato de ele ocupar essa profissão o possibilitou muitos privilégios e prestígios. Um dia, ficando sozinho na casa de sua tia, que o bajulava em função de seu cargo militar, o protagonista, quando resolve se olhar no espelho, viu sua imagem projetada de uma maneira opaca, difusa. Jacobina então expôs:

Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição

¹⁹ O texto *O balcão* de Genet possibilita análises diversas, já que trata de muitos assuntos a partir de várias óticas. A imagem contemplada no espelho e suas possíveis leituras e sentidos é um tema amplo que, por exemplo, conduziria a várias reflexões sob a esteira de estudos **psicanalíticos, filosóficos e sociológicos** e poderia se configurar como um tema para tese. No entanto, vale ressaltar que aprofundar esse assunto, nesta escrita, extravasa o objetivo proposto- visualidades configuradas na escrita do texto teatral, com ênfase na parte do figurino, meticulosamente descrito por Jean Genet, com intenções de demarcar sua própria estética. Dessa forma, esta tese se reservará somente a um breve adendo sobre essa questão, sem maior aprofundamento no assunto.

humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido (ASSIS, 1994, p. 8)

Obviamente, com medo e desesperado com essa condição, Jacobina resolve vestir a sua farda de alferes e, voltando-se para o espelho, sua imagem está lá, íntegra, nítida e palpável.

Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior (ASSIS, 1994, p. 9).

Atual, principalmente em épocas de discussões sobre o domínio de redes sociais em relação às pessoas, o conto machadiano direciona-se para questionamentos do ser versus parecer, do quanto Jacobina teve a necessidade de ver-se como alferes, já que não havia ninguém para bajulá-lo, para poder realmente existir. É como se a alma exterior (no caso, representada pela vestimenta) fosse, de fato, mais importante do que a alma interior.

Retornando a escrita de *O Balcão* e a temática do espelho, é possível, então, entrelaçar reflexões que convergem para a escrita machadiana. Os personagens de Genet, ao se contemplarem nos espelhos, percebem somente, e tão só, sua alma exterior imbuída das vestimentas que lhe empoderam. Elas são, assim como Jacobina, reflexos narcisistas, somente a representação de falácias, contornos da imagem produzida pelo que a indumentária lhe assegura ser. Despidas, suas almas interiores se esvaem, pois deixaram de existir metaforicamente.

É nesse sentido que se embasa o comentário de Martin Esslin sobre a essência do teatro genético:

(...) a essência do teatro de Genet é a imagem do homem apanhado num labirinto de espelhos, aprisionado por suas próprias reflexões deturpadas, tentando encontrar um modo de estabelecer contato com os que vê à sua volta, mas sendo rudemente impedido por barreiras de vidro. A preocupação de suas peças é expressar seu próprio sentimento de desproteção e solidão ao enfrentar o desespero e solidão do homem apanhado na sala de espelhos da condição humana, inexoravelmente aprisionado por uma sequência sem fim de imagens que não passam de um reflexo deturpado de si mesmo: mentiras sobre mentiras, fantasias sobre fantasias, pesadelos alimentados por pesadelos dentro de outros pesadelos (ESSLIN, 1961, p. 180).

Brevemente, cabe também considerar que a colocação de Esslin sobre os textos dramáticos de Jean Genet, em geral, ao manifestar seu sentimento de solidão ao se ver na sala de espelhos da condição humana, enxergando imagens deturpadas, aproxima-se do que é expresso no conto também intitulado *O espelho*, de Guimarães Rosa. Homônimo ao título do conto de Machado, nesta história roseana, há um narrador que conta a um narratário a experiência que teve com o olhar-se no espelho. Inicialmente, o narrador afirma que os espelhos são muitos e que existem os ‘maus’ e os ‘bons’, aqueles que favorecem ou difamam a própria imagem, ou ainda, os que são somente honestos. Ele convida seu interlocutor a fazer experimentos, comenta sobre espelhos que estão em barracas de diversões e que reduzem as pessoas a “mostrengos, esticados ou globosos” (ROSA, 1988, p. 5) e confessa que desde sempre temia esse grande oval vidro polido:

Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro?

Quando o narrador avista dois espelhos que fazem jogo um para defronte o outro, o que ele viu, na verdade, foi uma figura horrenda, que lhe causara

repulsa. Incomodado, o narrador expõe: “Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio” (ROSA, 1988, p. 5).

É esse também o efeito que se vê no jogo de espelhos da obra de Jean Genet. Seus personagens não só estão sendo refletidos para contemplação. A procura do “eu detrás de mim” promove travessias que desbotam imagens e faz surgir outras; imagens de poder, de benção, de beleza, de autoridade que, lançadas numa sala de espelhos, se despedaçam como cortadas por vidro e revelam ilusão e falsidade, ou melhor, como diz Rosa (1988, p. 6): “Eu era – o transparente contemplador?”

A obra roseana termina com o interlocutor afirmando que voltara tempo depois a ter um novo rosto, não o mesmo rosto, mas de um menino. A indagação: “Você chegou a existir?” Rosa (1988, p. 6), lançada ao final, é direcionada ao narratário. Esse questionamento, de profundo teor psíquico, recai em múltiplas direções e oferta várias e possíveis leituras. Guimarães Rosa indaga tal frase para certamente levar seu leitor à reflexão, já proposta também por Machado de Assis, sobre a verdade e essência do ser e não simplesmente o uso de máscaras sociais que camuflam o que é verdadeiro, límpido e sem falácias.



Figura 9: Cartaz de apresentação da peça *O Balcão* pela companhia americana Third Year Theatre Students. Imagem disponível em: <https://www.utas.edu.au/creative-arts/events/art-theatre-launceston/2015/october/the-balcony-by-jean-genet>. Acesso em 8 de setembro de 2020.

Dessa forma, os dois textos conjugam uma premissa que vai ao encontro da escrita de *O Balcão*: o espelho ultrapassa sua função meramente utilitária. Está ali como um objeto revelador, exibindo reflexos e contornos, mas que não necessariamente revelam a verdade. O “eu por trás de mim” dos personagens genéticos não querem se despir, querem ser eternamente falsários escondidos atrás de suas fantasias.

Após essa breve exposição sobre possíveis leituras entrelaçadas ao uso do espelho em *O Balcão* e os contos de Machado de Assis e Guimarães Rosa, o próximo subcapítulo enfocará como o traje tem um apreço especial para Genet, que o descreve, geralmente, com detalhes, para que a cena seja visualmente compreendida em seus textos dramáticos.

3.2- O traje no texto teatral: a função do figurino em Jean Genet

É consenso entre os estudiosos da área do figurino de teatro (cf. Viana, (2010); Muniz (2004); Girard (1980)) a afirmação de que o figurino é aquilo que vai ter a função de cobrir a pele do ator enquanto ele atua, e as diversas funções dele irá sofrer variação de acordo com a ideia e/ou mensagem pretendida pela apresentação cênica. Contudo, muito além do aspecto material, o figurino pode ser visto como um símbolo, um instrumento e elemento essencial da narração. Logo, o traje cênico institui-se como um elemento crucial de base visual, estabelecendo um elo de significação entre o que é o personagem e o contexto do espetáculo visto/lido. E entender essa dinâmica é ressignificar, antes de tudo, a história, o contexto, a importância, o peso semiótico e a evolução do que é possível entender como indumentária.

Dessa forma, ao se falar de trajes, falamos antes de roupas, adornos, e mais sistematicamente, de moda, e a abordagem a esses assuntos está ligada, comumente, de maneira errônea, ao campo de frivolidades, e possui questionamentos vazios de expansões críticas. Na contramão dessa afirmação, alguns teóricos, como o filósofo Gilles Lipovetsky (2009, p. 9), fazem amplas

reflexões acerca do tema “roupa”, corroborando esse jogo dual que cerca o assunto: a inconsistência de informações sobre o tema e a potencialidade de teorizações, para que o pensamento acerca do que é vestuário, mais diretamente sobre o fenômeno moda, consolide-se como “objeto de reflexão irrefutável para se procurar entender desejos e modos de subjetivação no contemporâneo” (MESQUITA E PRECIOSA, 2011, p. 9). É fato que o número de publicações que procuram balizar a temática se ampliou nos últimos anos, o que atesta a potencialidade reflexiva, crítica e dialógica sobre todo o significado que pode recair sobre a escolha e o sentido de se usar certos trajes.

Situando mais especificamente o assunto, antes da abordagem própria sobre traje teatral e sua importante função no texto-base desta tese, é fundamental compreender o processo de mudança pelo qual atravessa o assunto. O século XIV é apontado pelos estudiosos (cf. Lypovetsky (2009), Barnard (2003), Godart (2010), Castilho (2003), Barthes (1979)) como o intervalo em que a história e a importância da roupa despontam. Consubstancial à vida humana e social é fato que o ato de se vestir, escondendo algumas partes do corpo, acompanha a prática do homem desde o seu nascimento.

Mendonça (2006) sinaliza que quando um de nossos primeiros ancestrais deu-se ao trabalho de encontrar uma maneira satisfatória para colocar uma concha ou uma presa de animal ao redor de seu pescoço, e, dessa forma, julgou-se mais poderoso e atraente, a moda, no sentido mais vasto do termo, estava inventada. Porém, as ínfimas variações nas indumentárias dos homens ainda não rendidos à criatividade e às necessidades de mutações estabeleceram que em muitos séculos o vestuário não fosse algo determinante para marcar a diferenciação ou simplesmente desejos com marcas sociais, culturais e linguísticas.

Ao final da Idade Média, a qual elaborou os elementos culturais e técnicos que alicerçou a Idade Moderna, o esquema da distinção social vigorou. Preocupações de ordem cultural e estética marcam e diferenciam gêneros e classes. O teatro das inovações começou a ter o caráter cíclico e a “esfera do parecer é aquela em que a moda se exerceu com mais rumor e radicalidade, aquela que, durante séculos, representou a manifestação mais pura da

organização do efêmero” (LIPOVETSKY, 2009, p. 25). Entretanto, a dinamicidade e inconstância humanas concederam inúmeras funções à roupa que mobilizam leituras possíveis que atravessam a distinção social.

Mendonça (2006), direcionando suas colocações a esse respeito, assegura que

Mesmo fazendo a apologia do descartável, da artificialidade, da beleza e do prazer do consumo fácil, um inegável processo de criatividade artística, sempre em efervescência, é desencadeado e alimentado pelo gosto da indumentária, que promove, dessa maneira, um importante impulso em direção ao desenvolvimento de uma consciência crítica e a um aumento da produtividade técnica e operacional (MENDONÇA, 2006, p. 18).

As nossas roupas são capazes de fazer uma afirmação, pois um processo semiótico, capaz da produção e troca de significados, é gerado ao ativarmos a visualização de uma indumentária. Nesse prisma, Lurie (1997) ressalta que

Muito antes de eu ter me aproximado o suficiente para falar com você na rua, em uma reunião ou em uma festa, você comunica seu sexo, idade e classe social através do que você está vestindo – e possivelmente me fornece uma informação importante (ou uma informação falsa) em relação a seu trabalho, origem, personalidade, opiniões, gostos, desejos sexuais e humor naquele momento. Talvez eu não seja capaz de colocar em palavras o que observo, mas registro a informação inconscientemente e você faz o mesmo, simultaneamente, em relação a mim (LURIE, 1997. p. 19).

Esse discurso de tom informal proferido pela teórica Alisen Lurie reafirma o fato de que vestir-se é um dos meios pelos quais o sujeito produz significação. As escolhas feitas por cada um veiculam informações subjugadas a mecanismos sociais. Fatores como: onde moramos, qual o clima predominante, qual a relação com o corpo, qual a religião, qual a profissão, dentre outros, levam o homem a subordinações ao ato de cobrir-se e, posteriormente, para a escolha de adornar-

se. A própria noção de pudor, que estabelece a nudez como um indício de libertinagem, é um fator de consciência moral, social e de si.

Dessa forma, o que é preciso assimilar é que a roupa que usamos reflete, muitas vezes, características intrínsecas ao seu tempo e aos conceitos civilizatórios. Ela é “um reflexo daquilo que somos ou, ao menos, daquilo que pretendemos ser, pois traduz o modo pelo qual nos apresentamos aos outros, procurando manipular a impressão que possam formar sobre nossa pessoa” (MENDONÇA, 2006, p. 55).

Quanto especificamente ao figurino de teatro é perceptível todo um revestimento de caráter estético que envolve a cena e também a ação performática, seja numa peça de tragédia grega ou numa de teatro contemporâneo. A composição de um traje sempre é percebida, ainda que a nudez seja a questão colocada no palco. Patrice Pavis (2011) afirma que “hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significados cênicos” (PAVIS, 2011, p.168).

A pesquisa acerca da história do figurino, sua relativa importância e desenvolvimento sócio-cultural é ainda considerada escassa, visto que “na maioria dos estudos dedicados ao traje cênico, o destaque maior centra-se no que diz respeito à sua criação” (MOURA, 2017, p. 107). Depreende-se daí que pesquisadores dessa área se debruçam em perceber como a materialização da roupa se dá efetivamente no palco, melhor dizendo, como um projeto de figurino adapta-se à representatividade do personagem, considerando aspectos psicológicos, sociais e do espaço-tempo no qual a peça e ela estão inseridos.

Fala-se de figurinistas, de encenadores ou dos próprios diretores, que, analisando a corporeidade do personagem descrita pelo dramaturgo, encarregam-se de transpor a identidade a ser mostrada pela peça e pelo seu papel na elaboração do espetáculo. É no contexto da encenação efetivamente que os principais nomes sobre a pesquisa do traje cênico no Brasil, tais como Viana (2010; 2012); Muniz (2004); Nery (2003), buscam refletir acerca da temática. Contemporaneamente, os alinhavos sobre figurino e sua relevância são significativos, afinal como frisam Fausto Viana e Rosane Muniz (2012):

O traje de cena, importante elo de comunicação entre o *performer* e receptor, traz em si os elementos da antropologia, da etnologia, das artes plásticas e cênicas, da moda, da arquitetura, do *designer* e de muitas outras. Ampliando suas áreas de atuação, tem se expandido até para temas mais contemporâneos, como traje recicláveis e de material orgânico, ou de materiais radicais, como leds, as balas de revólver, cabelo humano, acrílicos, gelos, fibras óticas e tantos outros que despontam na mostra *Figurinos Radicais*, na quadrienal de Praga, em 2011 (VIANA; MUNIZ, 2012, p.10).

Fausto Viana, pesquisador e professor do departamento de Artes Cênicas da USP, direciona sua pesquisa sobre o tema traje cênico abordando, em especial, os significativos encenadores revolucionários da concepção cênica do século XX. Além disso, mantém constante interesse em classificar os tipos de figurinos e também em analisar a parte que envolve o tema e sua relação com a museologia, ou seja, reflete o traje de teatro como um documento²⁰. Todas essas questões são de enorme valia para a compreensão do peso sógnico da roupa, que transmutada no palco, situa a cena em relação ao seu processo histórico e/ou carga simbólica, social e cultural, e pode e deve, de alguma forma, situar o espectador nas interpretações do que está presenciando.

Este subcapítulo, no entanto, não se debruçará em uma abordagem que tende a mapear esses estudos e focar a leitura de trajes no momento de sua corporificação no palco, e sim em como o dramaturgo base dessa tese, Jean Genet, ressignifica a escrita de seu texto dando um peso peculiar ao assunto figurino. Nesse prisma, torna-se fundamental destacar que a reflexão e a tentativa de compreensão da descrição de figurinos e adornos realizadas pelo criador do texto, geralmente descritas nas didascálias, não são assuntos comumente abordados em pesquisas. Porém, como já foi dito em capítulos anteriores, Genet é minucioso na descrição do vestuário de cena, visto o poder significativo que a roupa tem para ele. A maneira como lapida as partes

²⁰ Acerca disso, há artigos e livros do referido autor que podem ser consultados, tais como: VIANA, F. *O figurino teatral e as renovações no século XX*. São Paulo. Estação das Letras e Cores, 2010. 295 p. VIANA, F. *Costume as document*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/322513938_O_traje_de_cena_como_documento. Acessado em 15 de agosto de 2019. VIANA, F. *Uma coleção de trajes de cena*. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002704700.pdf>. Acessado em 15 de agosto de 2019.

descritivas em seu texto, enfatizando detalhes de adornos, cores, decotes, tecidos, formas, como já antes citado, além de elevar toda a visualidade da escrita de seu drama, particulariza a escrita de Genet, chamando atenção para a temática do figurino e sua função na sua dramaturgia.

A fim de exemplificar o que foi dito, mas sem se aprofundar na questão, é possível verificar na peça *As criadas*, de 1947, que Genet, embora mais reservado nas descrições que elevam a visualidade dessa peça em específico, ascende a significância do figurino, considerando a narratividade do drama. A trama se desenvolve em torno de duas empregadas que são irmãs, Claire e Solange, as quais constroem jogos-diálogos sobre sua incômoda relação, permeados ora de inveja, ora de admiração, ora de raiva, ora de devoção pela sua patroa. Nas palavras de Esslin (1961, p. 186): “toda vez que a patroa sai, as duas representam o jogo fantástico da servilidade e da revolta final contra ela, cada uma fazendo seu papel de uma vez.”

As criadas tramam a morte da madame, mas antes transvestem seus corpos, colocando roupas ou desejando itens próprios do vestuário dela, edificando diálogos e encenações que evidenciam o comportamento da madame com as irmãs. Ademais, Solange e Claire humilham-se, permutando seus discursos, ora agindo como patroa (representação do opressor), ora como reles empregadas, tais como são (representação do oprimido). E a transmutação desse discurso, é marcada, geralmente, pelo uso ou desejo de algum vestuário nobre que a madame possui. Eis a rubrica inicial do texto, que exemplifica tal colocação:

CLAIRE– *(De pé, de combinação, voltando as costas para a penteadeira. Seu gesto, o braço estendido; e o tom será de um trágico exasperado)* E essas luvas! Essas luvas eternas! Já te repeti suficientemente que as deixasses na cozinha. É com isso, por certo, que esperas seduzir o leiteiro. Não, não, não mintas, é inútil. Pendure-as por cima da pia. Quando compreenderás que este quarto não pode ser enxovalhado. Tudo, mas tudo o que vem da cozinha é escarro! Sai! E leva os teus escarros! Mas para! *(Durante esta tirada, Solange brincava com um par de luvas de borracha, observando suas mãos enluvadas; ora em buquê, ora em leque)* Nada de cerimônia, faz teu bichinho. E principalmente não te apresses, temos tempo. Sai! *(Solange, de repente, muda de atitude e sai com humildade segurando na*

ponta dos dedos as luvas de borracha. Claire senta-se à penteadeira. Aspira as flores. Afaga os objetos de toilette, escova o cabelo, ajeita o rosto) Prepara meu vestido. Depressa, o tempo voa. Você não está aí? (Volta-se) Claire! Claire! (Entra Solange)

SOLANGE – Madame, me perdoe, eu estava preparando o chá de tília (Ela pronuncia tílea) da senhora.

CLAIRE– Arranje as minhas toaletes. O vestido branco de pailleté. O leque, as esmeraldas (GENET, 1986, p. 5-6).

A cena inicial de *As criadas* desmonta a ideia do que esperamos de uma cena convencional de drama. Com marcas metateatrais, o que temos é uma representação de Claire, que se comporta como madame e submete sua irmã Solange a humilhações, chamando-a de seu próprio nome. Presume-se que a madame trata Claire próximo a essa encenação, com rispidez e indiferença. Ao final da rubrica, o personagem cita que quer se vestir de branco *pilleté*. A cor da pureza ganha brilhos com um tipo de lantejoulas que deixa o vestido requintado, chamativo, acompanhado por adornos próprios de quem possui nobreza: leque e esmeraldas. No entanto, ainda no desenrolar do primeiro ato, outra indumentária é citada. Eis o exemplo:

SOLANGE –(*Friamente*) Madame vai por o vestido vermelho.

CLAIRE–(*Simplesmente*) Bem. (*Severa*) Me dá o vestido. Oh! Estou mesmo só em amizade. Vejo em teus olhos que me odeias. (...)

CLAIRE– (*Irônica*) Eu sei. Me atirarias ao fogo. (*Solange ajuda Claire a pôr o vestido*) Prenda os colchetes. Puxe com menos força. Não procure me amarrar. (*Solange ajoelha-se aos pés de Claire e lhe arranja as dobras do vestido*) Veja se não me encosta. Afaste-se. Você fede a fera (GENET, 1986, p.7).

Solange transveste Claire, ajudando-a colocar o vestido vermelho que é longo e, precisa, para o manequim da irmã, ser ajustado na barra. O fato de se vestir em cena marca um ritual, característica própria do teatro genetiano, que exprime assim seu desejo de ser alguém que não é, e de possuir tudo aquilo que simboliza a riqueza, o domínio, a nobreza. O vestido vermelho, que também é de veludo, evidencia uma conotação fidalga, algo pertencente ao poder aristocrático, com uma cor marcadamente quente, ligado ao poder, à sedução.

As capas de reis e rainhas são geralmente dessa cor e desse tecido, e, não à toa, são vestuários presentes em momentos de coroação ou que exigem vestes cerimoniais.



Figura 10: Encenação de *As criadas* pelo grupo de teatro brasileiro TAPA, em 2019. Momento em que a personagem Claire se veste de Madame, colocando, assim, o vestido de veludo vermelho. Imagem disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/as-criadas-eduardo-tolentino-de-araujo/>. Acesso em 12 de setembro de 2019.

Na parte do texto a seguir, Solange, ainda interpretando Claire, esbraveja seu ódio pela patroa, que nesse trecho está sendo interpretada pela sua irmã, e cospe no vestido vermelho. Eis a descrição:

SOLANGE - Detesto a senhora! Desprezo a senhora. A senhora não me assusta mais não. Desperte a lembrança do seu amante para que ele a proteja. Odeio a senhora! Odeio o seu seio... De marfim! Suas conchas... De ouro! Seus pés... De âmbar! (*Cospe no vestido vermelho*) Odeio-a senhora!

CLAIRE - (*Sufocada*) Oh! Oh! Mas ...

SOLANGE - (*Avançando em cima dela*) Sim, Madame, minha bela madame. Acha que terá carta branca até o fim? Acha que pode furtar a beleza do céu e me privar? Escolher seus perfumes, seus pés, seus carmins para as unhas, a seda, o veludo, a renda, e me privar? E me tomar o leiteiro? Confesso!

Confesso, o leiteiro! O viço, a mocidade dele a perturbam, não é? Confesse, o leiteiro. Porque Solange lhe diz: merda! (GENET, 1986, p. 8).

Além de um nítido discurso tomado por inveja do que a madame representa e do que ela possui, Solange, ao cuspir no vestuário, estabelece uma ação que ultrapassa o peso somente do enunciado. Ela cospe no que ele representa (nobreza, superioridade, aristocracia), expelindo assim, a repulsa que tem da patroa. Esse ímpeto que a leva a cuspir é acompanhado por um discurso que elenca elementos de consumo pertencentes a quem tem dinheiro e pode pagar por eles: perfumes, carmins e tecidos, que são naturalmente caros, tais como a seda, a renda e o veludo. Tais linhagens destes tecidos distinguem classes sociais e destacam, no texto genetiano, uma marca do autor que chama a atenção: a associação de vestimentas (citando ora modelos de roupas, ora nomes de tecidos) para a forte composição de seus personagens e de suas tramas.

Ainda, como referência ao texto *As criadas*, há uma passagem, já quase ao final do texto, que envolve agora as duas empregadas e a madame. Esta presenteia Claire com o vestido vermelho de veludo usado na cena anterior, chamando-o de “vestido fascinação”, uma caracterização que certamente tem como referência a sua cor e seu *glamour*. Ademais, há no texto genetiano, a referência à estilista francesa Jeanne Lanvin, conhecida por criar peças sofisticadas e atemporais desde 1889, feitas manualmente, o que certifica a nobreza da peça.

SOLANGE - O chá pronto, Madame.

MADAME - Põe aí. Daqui a pouco eu tomo. Terão os meus vestidos. Dou tudo para vocês.

CLAIRE - Nós nunca poderemos substituir Madame. Se Madame soubesse das nossas preocupações quando arranjamos as suas toaletes! O armário de Madame, para nós, é como a capela da Virgem-Santa. Quando o abrimos...

SOLANGE - (Seca) O chá vai esfriar.

CLAIRE - Escancaremos as duas portas nos nossos dias de festa. Mal podemos olhar para os vestidos, não temos o direito. O armário de Madame é sagrado. É sua grande rouparia!

SOLANGE - Você está falando demais, cansando Madame...

MADAME - Acabou-se. (*Acarícia o vestido de veludo vermelho*) Meu lindo “fascinação”, o mais bonito. Pobre lindeza. Foi Lanvin que desenhou para mim. Especialmente. Tomem. Eu lhes dou. Te dou de presente, Claire! (*Dá o vestido a Claire e procura no armário*) (GENET, 1986, p. 11).

O trecho, além de citar o momento que a madame presenteia Claire, explicita o desejo iminente das empregadas em possuir os bens da patroa. Claire compara o guarda-roupa da madame ao altar da Virgem-Santa, como um ambiente sagrado, lânguido, elevado, intocável. Ela continua seu falso discurso afirmando que as irmãs, reles empregadas, mal podem ver e apreciar o que tem dentro da rouparia, pois, como inferiores, não têm o direito de desejar bens que elevam a nobreza e distinguem a classe social da madame. É nítido que Claire usa um discurso repleto de falácias, cheio de estratégias persuasivas, que demonstra sua inveja pelo o que a patroa representa e pelo o que possui. A partir de sua estratégia de colocar o guarda-roupa como um lugar sacro, imaculado, ela ganha a confiança da patroa e, de presente, recebe o manto que tanto queria, o vestido cor de carmim.

Em entrevista, comentando sobre a peça *As criadas*, Genet revela:

Malditas ou não, essas criadas são monstros, como nós mesmos quando desejamos isso ou aquilo. Sem poder dizer com certeza o que é o teatro, sei o que não admito o que ele seja: a descrição de meros gestos cotidianos vistos de fora: vou ao teatro para me ver em cena (reconstituído em um só personagem ou por um personagem múltiplo e sob forma de conto) tal como eu não seria capaz- ou não ousaria-me ver e me imaginar e, contudo, tal como sei que sou. Portanto, os atores têm como função vestir gestos e trajes que lhe permitirão mostrar-me a mim mesmo e mostrar-me nu, na solidão e na alegria (RYNGAERT, 1998, p. 204).

Autêntico, o dramaturgo especifica o que seus textos podem provocar no palco: a corporificação de discursos que nem sempre são ditos e transparentes, mas que, provavelmente, acometem pensamentos e desejos de quem é humano. Em relação ao traje, é possível depreender que, para Genet, tal como ele o descreve e o particulariza, a indumentária possui praticamente um valor semântico, que comunica conhecimentos, ideias, significações, sentimentos. As

cores, texturas e padronagens dos tecidos por ele citadas têm a função, no caso deste texto, de evidenciar desejos, sentimentos como inveja e posse, padrão social, transportando os personagens para patamares que, na realidade, não pertencem a elas. A roupa está lá e comunica ideias, transparecendo sua função cognitiva e semiótica, funcionando como um código, afinal, muitas leituras são depreendidas a partir de suas descrições e seus usos.

Há, portanto, um entrelaçamento de signos, que, em geral, na escolha do figurino descrito por Genet, tem a capacidade de produzir, emitir e trocar significados a partir das combinações que engendram. O traje, dessa forma, deve “ser compreendido como a expressão de um conteúdo e, assim, pode ser lido como um texto, que por sua vez vincula um discurso” (CASTILHO, 2003, p. 34). No caso dos exemplos citados nesse estudo, a partir do texto *As criadas*, vários discursos.



Figura 11: Encenação de *As criadas* na cidade de New York, no ano de 2014 pela Cia de Teatro Sydney. Em cena, Claire com o vestido vermelho e Solange no chão. Imagem disponível em: <http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/08/11/03003-20140811ARTFIG00098-isabelle-huppert-et-cate-blanchett-inegales-dans-les-bonnes.php>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

Os Biombos foi o último texto teatral escrito por Genet no final dos anos de 1950. Com uma visão política mais afiada e engajado em causas sociais, o

dramaturgo destaca nessa peça, a guerra de independência da Argélia, evidenciando uma forte crítica à sociedade francesa e suas políticas coloniais. A peça é, ao contrário de *As criadas*, muito extensa, com muitos personagens e de difícil representação. Sua sinopse traz um discurso violento, crítico e, por vezes, perturbador contra a sociedade ocidental, afinal destacar um conflito árabe na visão de um autor francês, mas que não idolatrava sua terra de origem, foi um feito inédito para uma sociedade arraigada em valores questionáveis para Genet. Não há uma trama que envolve poder social a partir da ótica das roupas e suas representatividades, como em *As criadas*, no entanto, Genet, amiúde, demonstra mais uma vez seu desvelo e preocupação com cenários, detalhes de figurinos, gesticulações. A peça tem 16 atos e praticamente todos têm, ao seu final, uma nota intitulada: comentários sobre o ato tal (número correspondente ao quadro). Esses comentários revelam a exigência de Jean Genet, como no exemplo abaixo:

Comentários sobre o primeiro quadro:

Quatro das partes do biombo serão azul-céu, mas, na quinta, branca, que será a última a ser desdobrada, haverá um tronco multicolor de palmeira desenhado ou pintado. A valise da Mãe é de papelão, escandalosamente colorida.

Os movimentos dos atores: a Mãe com os pés escondidos pelo vestido em farrapos, avança em pequenos passos. Said dá passadas largas.

Maquiagem da Mãe: rugas compridas, lilás, muito numerosas, como uma teia de aranha no rosto. Ou um veuzinho curto.

Said: o centro das bochechas pintado de negro. Em volta pústulas amareladas ou esverdeadas (GENET, 1999, p.23).

Ao colocar esses comentários como um adendo, Jean Genet confirma o olhar astuto que tem para direcionar minúcias na peça. Especifica pinturas próprias do cenário, objetos, maquiagens e vestuários. Demarca uma característica singular pertencente à estética da sua criação literária, que é trazer, no contato com a leitura de sua obra, uma visualidade própria.

Comentando especificamente sobre o figurino, Genet também nesta peça especifica-os, como no exemplo que segue.

Roupa de Said: calça verde, paletó vermelho, sapatos amarelos, camisa branca, gravata lilás e boné rosa. Roupas da Mãe: vestido de cetim violeta, todo remendado em diferentes tons de violeta, véu amarelo comprido (GENET, 1999, p. 17).

Percebe-se que para Genet, as cores e o que elas representam são pontuais; estão ali para contrapor com cenários ou intencionalmente demarcar significações de composição visual.

Há um trecho específico de *Os biombos* em que uma calça é o alvo de discussão da personagem Leila. Trata-se da calça de Said e como ele está ausente na cena, Leila, sua esposa, acaba traçando um monólogo com a indumentária. Ela diz:

LEILA (*Faz com o dedo um sinal para que a calça se aproxime* A calça não se move. Leila então vai até ela, inclinada para frente, com passinhos miúdos. Posta-se diante da calça e fala com ela) ...E aí? Não vai se mexer não? Passeia de noite, dentro das minhas noites, deixa o vento arregaçar suas mangas, mas na minha presença finge-se de morta! E, no entanto, você é capaz de tudo [...] se pelo menos você conseguisse andar estes três metros – daqui até a porta- depois seria fácil, você e eu, a gente mergulharia na natureza...(GENET, 1999, p. 33).

É perceptível que Leila praticamente corporifica o vestuário e o trata como um homem-objeto, no caso, um objeto que representa Said, marido dela. Ela reverbera aquilo que tem vontade de dizer ao esposo, mas, provavelmente, não tem coragem. Assim ela diz à calça, ressignificando a representatividade do traje em questão.

Outra escrita cênica genética que merece destaque quanto ao tema visualidade é *Os negros*. Escrita em 1959, essa peça constrói uma “emaranhada geografia onde ninguém se reconhece” (SAADI, 1988, p. 8). É uma peça metateatral, que aborda a questão dos estereótipos étnicos e da sua reversão, constituindo uma reflexão dura em torno do antagonismo que presidiu a luta pelo fim da segregação racial, e que talvez continue a dominar o debate em torno da igualdade de oportunidades.

Alguns personagens são negros mascarados de brancos que representam a Rainha, o Bispo, o Governador, o Missionário e o Criado numa espécie de julgamento de um assassinato de uma mulher branca assassinada por um negro. “No entanto, mais importante do que justificar o assassino é proceder ao ritual que excita a cólera dos negros diante do que deles pensa a Corte” (SAADI, 1988, p.8). White (2003, p.487) afirma que “o enredo de *Os negros* é difícil de ser resumido. Tudo é oblíquo, sugestivo, aberto a interpretações”.

A peça é escrita em um único ato. Genet fez questão de descrever como seria o cenário e, como é de praxe, os detalhes de indumentárias, adornos e maquiagens próprias de cada personagem envolvido no texto. Quanto à visualidade criada para o cenário, Jean Genet determina:

Cenário: *Cortinas de veludo preto. Algumas arquibancadas com plataformas em diferentes planos, à direita e à esquerda. Uma delas, bem no fundo, à direita é mais alta que as demais. Uma outra, que vai até os urdimentos, mais parecida com uma galeria, contorna a cena. É ali que vai aparecer a corte. Um biombo verde está colocado na plataforma superior, um pouco menos elevada. No meio da cena, diretamente no chão, um catafalco coberto por uma toalha branca. Sobre o catafalco buquês de flores: íris, rosas, gladiolos, aros (GENET, 1988, p. 19).*

Novamente, o autor distingue cores, tamanhos e posições. Sua atenção com o catafalco e com as flores que vão cobri-lo possibilitam leituras em torno do fato de que Jean Genet quer uma atenção especial para esse objeto. As flores descritas por ele são nobres e belas. Ele quer buquês dessas flores nobres e não coroa de flores, que geralmente são feitas de crisântemos e gérberas.

Quanto aos personagens, Jean Genet também descreve características que os personalizam e os distinguem. A Rainha deve estar com uma “máscara branca e triste e a boca de cantos caídos. Coroa Real na cabeça e cetro na mão. Arminho no manto da cauda. Vestido maravilhoso” (GENET, 1988, p. 20). Esse personagem em questão terá alguns contrapontos. Sua face lembrará uma máscara de ator de tragédia, no entanto, usará um traje também nobre indicado, sobretudo, pela pele de arminho. A pele desse animal é branca, portanto, remete

ao sentido de algo alvo, languidez, pureza. O Missionário, por sua vez, deve se vestir “com uma batina branca. Anéis. Uma cruz no peito.” A batina, como se sabe, é uma indumentária própria de eclesiásticos. Genet reforça a “santidade” que esse traje precisa significar colocando o desenho de uma cruz no ponto central do corpo. O Missionário, então, é aquele que representa e propaga a fé; está ali com a missão de julgar pela ótica divina - ao menos, essa é a leitura visual que a roupa definida por Jean Genet transmite.

Esses aspectos citados agregam à leitura das peças de Genet e, indubitavelmente, podem auxiliar um futuro diretor de cena que tenha interesse em representar *Os negros*, com caracteres relevantes e singularidades da escrita genetiana. Mais uma vez, o autor demonstrou desvelo com a carpintaria da descrição de características de trajes, maquiagens e adornos, que influenciam na leitura da peça, uma vez que ressoam significações que direcionam sentidos ao que se lê.



Figura 12: Apresentação de *Os Negros* pelo Coletivo Impossível, em 2018 na cidade de Patos de Minas, MG. Imagem disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/coletivo-do-tu-tem-trajetoria-de-sucesso-em-festivais-de-teatro>. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

A imagem que se vê é do Coletivo Impossível, composto por egressos do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. As indumentárias e composição visual não obedecem à risca as rubricas colocadas por Genet, no entanto preservam as plataformas que ele sugeriu, elevando e rebaixando alguns personagens. A cor bordô predomina na cena e, de uma forma geral, mantém equilíbrio com os outros tons (dourado e branco). As máscaras estão colocadas sobre os rostos daqueles que representam a corte. É perceptível que nem todos são da raça negra, ao contrário dos demais que não estão na plataforma. O instrumento congas dá o ar de africanidade ao que se vê, assegurando assim, uma importante característica do texto.

A visualidade, como dito no escopo desse estudo, é entendida como um índice de natureza estético-poético, impulsionada por diversos e distintos fatores. A forma como Genet escreve suas peças nos possibilita formular conceitos visuais que se apresentam ao leitor com uma carga representativa. Os exemplos citados neste capítulo demonstram tal afirmação, além de darem foco à significância do tema figurino, que é um aspecto visual altamente relevante nesta pesquisa e se constituirá ponto central do próximo subcapítulo.

3.3- Significantes visuais: análise dos figurinos descritos por Jean Genet em *O Balcão*

Roman Jakobson (1973, pp. 7-8) assegura, de forma límpida e direta, que: “tudo na linguagem é, nos seus diversos níveis, significante”. O que o linguista especifica é que, na composição de um texto, a escolha vocabular do autor tem claramente uma razão de ser. Cada palavra deve estabelecer uma relação significante, ou necessária, com as demais palavras que integram a unidade linguística do texto, elucidando assim, apreensões específicas e gerais da rede de significações tecidas por quem escreveu.

Para este subcapítulo, de teor mais interpretativo, este estudo manterá um diálogo entre os diversos campos de saber envolvidos, considerando que a

análise partirá da escrita de um texto teatral, com foco em pormenores que se referem à descrição de figurinos, a fim de compreender a visualidade construída por Jean Genet em *O Balcão*.

Como foi visto, o segundo capítulo dessa tese tratou de apresentar a escrita de *O Balcão*, enfatizando seu enredo, particularidades, apresentação de personagens e aspectos metateatrais que singularizam a obra genética. Nele, pode ser verificado que a indumentária citada e, muitas vezes, descrita por Jean Genet quando dada a apresentação dos personagens, possui uma representatividade visual que corporifica certos representantes de eixos sociais. Este subcapítulo, como dito, desdobrará as possibilidades de significação que esses trajes possuem. Tratará de comentar também outras particularidades que assegurem que a visualidade neste texto em questão é algo presente, como por exemplo, os cenários e as maquiagens específicas, contudo de uma forma mais rasa do que o traje cênico.

Iniciando pelo primeiro ato, cujo cenário foi citado como exemplo no subcapítulo 3.1: A visualidade singular de Jean Genet contida nas falas dos personagens e nas rubricas textuais em *O Balcão*, nota-se que a intenção de Jean Genet foi descrever um cenário que lembrava uma sacristia, criando um ambiente mais intimista, por meio do excesso de tons quentes. O autor coloca na didascália que em cima da poltrona há um paletó, uma camisa e uma calça preta. É perceptível que esse conjunto de roupa é de uma pessoa que não necessariamente ocupa algum cargo ou função de alta relevância. É uma indumentária social, que pode ser vestida por qualquer homem.

Na sequência, Jean Genet revela o primeiro personagem que participará da trama de *O Balcão*. Ele já está vestido de mitra e capa dourada, entretanto, o autor quer desfigurar seu rosto e indica uma maquiagem exagerada, pálida e com traços pretos, parecendo um espantalho. A mitra e a capa já revestem o personagem para o papel que irá representar. O homem comum está vestido de Bispo, na verdade de um falso bispo, que sustenta seu prazer ao perdoar a falsa mulher pecadora. Jean Genet não distingue o formato e nem os detalhes da mitra, deixando esse item para ser definido para o/a figurinista que esteja

envolvido em alguma montagem de *O Balcão*. No entanto, a capa é dourada, e assim, como já foi dito, agrega um ar de opulência.



Figura 13: Mitras de modelos, formatos e cores distintas. Imagens disponíveis em: <https://www.artesacro.com.br>. Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

As mulheres, que também se encontram na cena, marcam uma oposição quanto às suas vestimentas. Como exposto no subcapítulo 3.1, a prostituta está vestida com um quimono de renda, que simbolicamente explicita uma sensualidade velada, enquanto Irma está com um vestido sóbrio preto. O que Jean Genet quer é mostrar uma Irma que passa seriedade, evidenciada por uma indumentária recatada e serena, e completada pelo adorno chapéu, sem detalhes nem firulas.



Figura 14: Fotografia da encenação da companhia teatral americana *Scena Theatre*, em 2014. Imagem disponível no link: <http://www.scenatheater.org/press/balconypress.htm>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

A imagem acima é uma fotografia da encenação de *O Balcão*. Ela traz as três personagens citadas na descrição do primeiro ato. No entanto, ela e outras imagens que estão sendo colocadas e comentadas brevemente neste subcapítulo 3.3 são meramente ilustrativas, já que a descrição dos figurinos recai de fato sobre o texto genético e como o autor trouxe essa visualidade.

A figura 14 traz justamente os três personagens do primeiro ato: o Bispo, a prostituta e Irma, na concepção da companhia teatral americana *Scena Theatre*. Comentando-a brevemente, percebe-se que a caracterização do Bispo destaca a cor dourada e vermelha, não necessariamente com uma maquiagem expressionista, que deixaria sua face hirta. Optou-se também por não usar coturnos com cinquenta centímetros de altura, assim como pede a rubrica. Já a personagem Irma está vestida com mais sobriedade, como a indicação de Genet, embora a roupa tenha uma saia com fendas e um *corselet* de renda; tais detalhes quebram um pouco a seriedade da indumentária. A prostituta não está paramentada com um quimono de renda, e sim com algo que lembre uma fantasia erótica, constituída também de um *corselet* e de uma minissaia de um

tecido fluido que tampa somente a púbis; além disso, uma meia, popularmente chamada de 7/8, completa o seu visual. Esse tipo de indumentária transmite sensualidade. O quimono, representado por Genet, indica um ar de mais recato, no entanto, é relevante apontar que as mulheres que o usam também possuem certa dose de sensualidade, porém mais velada.

O segundo quadro, ainda não comentado na perspectiva da visualidade, com foco no figurino, possui como personagens A Ladra, o Juiz e o Carrasco. A primeira rubrica descreve o cenário do ato e a caracterização dos personagens. Ela informa:

Mesmo lustre. Três biombos, marrons. Paredes nuas. Mesmo espelho, à direita, no qual reflete-se a mesma cama desfeita do primeiro quadro. Uma mulher, jovem e bela, parece algemada, punhos atados. Sua roupa de musselina, está esfarrapada. Os seios à mostra. De pé, diante dela, o carrasco. É um gigante nu até a cintura. Muito musculoso. Seu chicote passa por detrás da fivela do seu cinto, pelas costas, como se tivesse um rabo. Um juiz que, ao levantar-se, parecerá descomunal, também ele encompridado por andas, invisíveis sob seu traje, e o rosto maquilhado, de braços, rasteja em direção da mulher que aos poucos vai recuando (GENET, 1968, p. 8).

O cenário está mais límpido, preservando o grande lustre, o espelho e a cama, e com biombos que possuem uma cor mais fechada e discreta, ao contrário do vermelho sangue do primeiro ato. Jean Genet indica que a segunda prostituta esteja esfarrapada, ou seja, com roupas rasgadas, andrajosa, além disso com punhos atados. Tal ação representa um tipo de cárcere, de submissão. O tecido de sua roupa é musselina, que é um tipo de tecido leve e muito transparente. Apesar de maltrapilha, este tipo de pano reserva um certo tom de sensualidade, dada a sua transparência e, como Genet indica que os seios fiquem à mostra, tal afirmação se comprova.

No entanto, pela constituição das indumentárias dos outras personagens, há de se considerar que a prostituta está envolvida numa cena de sadomasoquismo, isso porque, na ótica freudiana, a falsa ladra, em certos momentos na cena, sofrerá ações masoquistas, que é quando “uma pessoa é procurada, vista como um objeto, assumindo o papel do sujeito que é passivo”

(FREUD, 1974, p.6). Porém, em outras passagens, já será sádica, já que o “sadismo consiste no exercício de violência ou poder sobre uma pessoa como objeto sexual” (FREUD, 1974, p.6). Em função dos gestos e do discurso, ela e o Juiz ora serão dominados, ora serão dominadores no decorrer do enredo do segundo quadro.

Agora, é fato que a paramentação do carrasco é o que melhor evidencia a estética pertencente ao território sado. O autor pede para que ele seja muito grande, o que é natural para o papel que desempenha, uma vez que está ali para dominar os outros personagens e chicoteá-las, provocando um tipo de sofrimento físico e/ou psicológico, afinal, como pontua Freud (1974, p. 203), o masoquismo pode ser entendido de uma forma geral como “prazer no sofrimento”. Há indicação disso no fato de o chicote do carrasco ser enorme ao ponto de fazer um rabo. Nesse aspecto, o algoz é praticamente comparado a um animal. Jean Genet o coloca em cena para amedrontar principalmente a prostituta, no entanto ele só faz isso após a ordem do Juiz. Na maioria do tempo, durante a leitura desse segundo quadro, o Carrasco está mais como uma testemunha das ações dos outros dois personagens do que necessariamente um ativo dominador masoquista.

A indicação da imagem do Juiz é que ele, assim como o Bispo, esteja sobre andas e o rosto com maquiagem desmesurada. Genet realmente quer imprimir o tom expressionista e um ar grotesco por meio desse artifício. De acordo com Santos (2009), o grotesco, amiúde, buscará sua maneira de figuração nas imagens que expressem o mistério, o desconhecido e o excêntrico. Santos (2009), a partir do estudo de Wolfgang Kayser (2003), aponta ademais que o grotesco, em geral, emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum. Dessa forma, é viável considerar que a imagem desses personagens descritas nas rubricas do texto genetiano emana certos estranhamentos, seja pela maquiagem exagerada, seja pela colocação de andas, as quais possuem a intenção de caracterizar os personagens como grotescos.

Ademais, Kayser (2003, p.93) considera que o grotesco assume contornos existenciais, de modo que suas “manifestações nas artes nasceriam

da constatação de que forças estranhas à vida habitual irrompem na realidade ordinária, tornando-a anormal e subordinada a ditames desconhecidos, porém intuídos como hostis ao homem”. Dessa forma, Jean Genet faz questão de aliar detalhes à caracterização dos principais personagens que fogem do que é comum, do que é habitual e cotidiano, imprimindo uma figuração incômoda.

Nesta ocasião, vale a pena destacar que a maquiagem teatral por si só se difere consideravelmente de uma maquiagem cotidiana. Para o palco, dar expressão ao rosto sempre foi uma premissa da história da encenação teatral, já que, no início, as máscaras com muitas e variadas expressões faziam parte das encenações, seja qual fosse o gênero cênico. Depois, principalmente com o advento da luz elétrica e a incorporação da iluminação cênica, a maquiagem começou a ser propriamente utilizada na face e como aponta Pavis:

A maquiagem não é, no entanto, uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório. Não é tampouco uma técnica do corpo, uma maneira com a qual os homens sabem utilizar seu corpo. É, melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto do ator: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme ténue (PAVIS, 2011, p.170).

A maquiagem teatral, na maioria das vezes, ultrapassa o que é somente uma técnica e se destaca, ajustando-se à intenção do enredo encenado. Ora se mostra dramática, ora envolvente, ora discreta, ora grotesca, ajustando-se à intenção visual da peça e harmonizando-se com os cabelos, cenário, luz e figurino. Neste caso, esse estudo se debruça sobre a análise de um texto teatral, no entanto as rubricas genéticas são claras sobre o desvelo na caracterização do rosto de alguns personagens, por isso é possível depreender que o autor quer intensificar a imagem delas, exibindo-as como hirtas, desproporcionadas, grotescas.

Retornando a rubrica, não há indicações de como deve ser a roupa do personagem Juiz, provavelmente pela pouca variação do vestuário da magistratura, que basicamente é constituído por uma toga preta.



Figura 15: Cena de *O Balcão* apresentado pela Companhia teatral New School em 2016. Imagem disponível em: <https://racheldozierezell.com/work/the-balcony>. Acesso em 30 de março de 2020.

A imagem 15 mostra como a figurinista norte-americana Rachel Dozier-Ezell corporificou a composição do vestuário do Carrasco, da Falsa Ladra e do Juiz para apresentação da companhia de teatro *New School*, no ano de 2016. Na visão dela, o personagem Juiz veste um casaco vinho por cima da toga, ademais, seu figurino ainda é composto por uma pele branca, que geralmente é associada a vestuários femininos mais requintados, indicando alto poder aquisitivo. A prostituta não está maltrapilha, pelo contrário, apresenta uma roupa de um tipo de látex preto, com uma meia calça arrastão azul, que recorda a linha das indumentárias sadomasoquistas.

Já o carrasco, se mostra interessantemente paramentado. Embora não seja enorme, como pede a rubrica, sua roupa traz vários elementos que remetem à atmosfera masoquista e de fetiche sexual, tais como as tachas, ilhós no couro e coturno. Seu cabelo está arrepiado e toda sua produção tem uma referência também do universo *punk*. Sua máscara preta oculta o seu rosto e a coleira

completa o visual *hardcore*²¹. Tais detalhes e adereços (ilhós, tachas, *spikes*) impressos no couro são também do universo dos motociclistas. Aliás, como comenta Amorim (2013, p. 15) “o couro se torna um símbolo importante da esfera sadomasoquista pela interferência da cultura dos motociclistas que tem esse tipo de tecido como bandeira e que por algumas décadas se veem adeptos a práticas sexuais sado”.

Retornando ao texto genetano, ainda neste segundo ato há citações de outras peças de vestuário com echarpe e bolso canguru. No entanto, há ainda uma passagem que também excita a visualidade a partir da descrição de figurino. Ei-la:

A ladra: Muitas vezes penetrei nas casas durante a ausência das criadas, passando pela escada de serviço...Roubava nas gavetas, quebrava o cofre das crianças. (*Procura as palavras*). Uma vez vesti-me de mulher honesta. Pus um *tailleur* marrom, um chapéu de palha preto com cerejas, um véu, e um par de sapatos pretos- de salto cubano- e então, entrei...

A prostituta, durante a descrição de uma cena inventada para agradar o falso juiz, diz que se vestiu de mulher honesta. Para isso, opta por descrever uma paramentação que contrasta com o figurino sensual que traja. Escolhe citar um *tailleur* marrom. Trata-se de uma peça séria e que cobre praticamente o corpo todo. Angus (2015, p.54) descreve essa peça como um

tipo de conjunto para o dia usado popularmente pelas mulheres no fim do século XIX. É composto por um paletó com modelagem adequada à forma feminina e uma saia longa êvase de tecido coordenado (geralmente linho ou sarja). Por baixo, usava-se uma camisa de algodão branco.

O tom marrom agrega ainda mais seriedade à peça, já que é uma cor sóbria. Os adornos citados completam o figurino de ‘mulher honesta’ como Genet

²¹ O termo *hardcore* refere-se à cena musical surgida internacionalmente através da “segunda onda do punk”, no final dos anos de 1970 e mais comumente à um estilo de punk considerado ainda mais rápido e agressivo.

diz. Chapéu de palha preto, a colocação de um véu para camuflar a sua aparência e um par de saltos cubanos, típicos de mulher madura e séria, são acréscimos pontuais para que se imagine essa mulher de postura correta, exalando sobriedade, inventada pela personagem.

O terceiro ato apresenta novamente três personagens. Está em cena: Irma, o General e A moça. A rubrica inicial que evidencia o cenário e o figurino é mais sucinta que a dos atos anteriores, como visto abaixo:

Três biombos na mesma disposição dos precedentes, mas verde-escuros. O mesmo lustre. O mesmo espelho refletindo a cama desfeita. Numa poltrona, um cavalo desses que são usados pelos bailarinos folclóricos- com um saiote pregueado. No aposento, um senhor, de aparência tímida. É o General. Tira o paletó, depois o chapéu de coco e as luvas. Irma está perto dele (GENET, 1968, p.15).

Os biombos agora mudaram de cor, para um tom que possui várias significâncias, e uma delas representa o verde próprio da área militar, muito encontrado na estampa camuflagem. De acordo com Angus (2015, p. 238), na estampa camuflada, a cor verde está presente para “imitar folhagens e a vegetação rasteira e a estampa foi criada para camuflar pessoas ou equipamentos militares em meio a uma paisagem, principalmente em um combate”. Essa cor faz total sentido ao cenário que agora se revela, uma vez que o discurso principal neste quadro será de um representante do alto escalão da área militar.

Genet indica a presença de um cavalo de folguedo na cena. Isso porque a Moça representará, a pedido do General, um corcel. Embora a rubrica cite esse objeto, a prostituta só chega a vesti-lo ao final do ato. É perceptível que O General está ainda despido de sua indumentária repleta de condecorações e o traje inicial indicado por Genet é composto essencialmente por chapéu-coco, paletó e luvas. Angus (2015, p. 126) assinala que “o chapéu-coco está associado a banqueiros e servidores públicos desde o século XIX”. Tal afirmação corrobora a ideia de que o falso general é um homem sério, com ares de conservadorismo.

A paramentação da prostituta é desvelada numa didascália à frente. Ei-la:

IRMA: Mas o que está fazendo? (*Vai tocar a campainha, mas pela porta do fundo entra uma jovem bonita, ruiva, cabelos soltos, despenteados. Seu colo está quase nu. Só usa um corpete preto, meias pretas e sapatos de saltos muito altos. Traz um uniforme completo de General, mais a espada, o chapéu de dois bicos e as botas*) (GENET, 1968, p. 16).

A jovem está trajada de uma forma muito sensual, com poucos itens de roupa e detalhes. O corpete preto é uma peça de *lingerie* clássica que revela formas do corpo e, como aponta Angus (2015, p. 119), serve para “sustentar as formas femininas, esculpindo o corpo conforme a moda vigente. É fechado nas costas com amarrações apertadas. Vai da parte logo abaixo dos seios até a cintura”. Nessa rubrica, há ademais a revelação da composição do traje do General. Quando Genet aponta que ele vestirá (isso acontece em cena) o traje completo, pressupõe-se que ele estará com um autêntico uniforme militar à altura de seu posto, bem como com muitas honrarias afixadas em sua indumentaria. A espada e o chapéu de duas pontas completam a essência do figurino, que num estilo Napoleão Bonaparte, agrega imponência à imagem do General.

A rubrica que expõe o momento que o falso representante militar será vestido é a seguinte:

Durante toda a cena que se seguirá a moça ajudará o General a despir-se e, depois, a vestir-se de General. Quando este estiver completamente vestido, ver-se-á que assumiu proporções gigantescas, graças a uma trucagem teatral: andas invisíveis, ombros ampliados, rosto maquillado com exagero (GENET, 1968, p. 18).

Como pode ser percebido, Jean Genet também associa o General a uma imagem grotesca e descomunal, tal como o fez com os personagens anteriores Bispo e Juiz. Ele também deverá ser vestido com um figurino que mostre exageros e desproporcionalidade, além de uma face com feições expressionistas, evidenciando um falso rosto.



Figura 16: O personagem O General da companhia de teatro americano *Studio I Theatre*, peça exibida no ano de 2009. Imagem disponível em: <http://www.shorrockstudios.com/Tom/sound/thebalcony.html>. Acesso em 25 de fevereiro de 2020.

A figura 16 demonstra como a figurinista Mariona Sala de Buen, da companhia de teatro *Studio I Theatre*, foi atenta à rubrica genetiana e compôs uma indumentária desproporcional e praticamente desconfigurada, como em um quadro cubista. Os poucos adornos são grandes e a maquiagem aplicada na face do personagem o deixa hirto, assimétrico, parecendo que não é real, mesmo assim há o reconhecimento da indumentária própria de um general.

O maior uso de didascálias, indicando composição de cenários, adornos, maquiagens, figurinos e, assim, evidenciando uma visualidade particular que assegura a estética genetiana, está nos três primeiros quadros comentados até o momento neste estudo. Contudo, os demais atos também apresentam momentos de descrição que merecem ser comentados.

Irma, por exemplo, traça figurinos distintos que mostram facetas divergentes. No início do texto, está paramentada de “mulher séria”, com um

vestido preto, como indicado no primeiro quadro. A ideia, como já foi exposta, é o de passar uma identidade mais sóbria. Porém, no decorrer do quinto ato, a personagem troca de figurino, como indicado nas rubricas: “*Carmem traz o negligê de rendas*” (GENET, 1968, p.36). “À Carmem: Minhas sandálias orientais, querida!” (GENET, 1968, p.37), além disso, coloca diamantes que tanta ovaciona. Considerando que *negligê* é uma peça íntima, geralmente curta, que recobre a calcinha e *soutien*, podemos perceber que Genet quer uma Irma agora sensual, com uma imagem parecida com a de suas prostitutas, porém em um nível de sofisticação maior, visto que é uma peça de renda. Segundo Angus (2015, p. 318), a renda “é um produto de preço alto, graças à estrutura intrincada, à aparência delicada e ao trabalho de confecção manual ou mecânico”. Sendo assim, a renda, muitas vezes citada nesse texto, demarca um tipo de tecido mais fino, de feitura especial. Por fim, Irma solicita suas sandálias orientais, o que particulariza ainda mais sua imagem, já que esse tipo de adorno é algo incomum.

A rubrica do oitavo quadro anuncia Irma como a Rainha, já que o personagem o Enviado atribui esse título à cafetina. Nela, está escrito: “*Madame Irma, com o diadema à cabeça e usando um manto de arminho*” (GENET, 1968, p.62). Mais à frente, Genet pontua: “*Todos [o Bispo, o General, o Juiz e Irma] têm proporções descomunais, gigantescas*” (GENET, 1968, p.62). O diadema é uma marca de autoridade, mesmo que Jean Genet não tenha distinguido detalhes desse acessório, sua presença já demarca um tipo de soberania real, uma vez que é um ornato similar a uma coroa. Além disso, mais uma vez é citado o manto de arminho, que como já foi dito brevemente neste estudo, remete a algo lânguido, puro, mas mais do que isso “o manto de arminho é um tipo de pele que está reservada ao mercado de luxo. É considerado um material nobre, assim como a seda e mohair” (ANGUS, 2015, p. 268).

Sendo assim, somente esses dois acessórios já demarcam uma visualidade e mudança de função do “cargo” que Irma antes ocupava. Agora, é fato que a imaginemos como uma Rainha, exalando poder, diferente da roupa anterior, que a emparelhava à imagem de uma mulher sedutora. Novamente, neste oitavo quadro, Genet pede que seus principais personagens tenham dimensões grandes e colossais. Tal inscrição confirma mais uma vez o

destacamento que o autor quer dar a elas, solicitando que suas imagens cresçam e sejam desmesuradas, agigantadas. Esse artifício, conforme já exposto, ratifica a visão que Jean Genet tem para essas figuras que é de assemelhá-las a algo expressionista, desproporcionado e distante do que é mais realista.

Ainda, nesse ato, há uma discussão entre Irma e o Bispo, que revela que a indumentária vestida no interior de *O Balcão* não passa de itens baratos, falsos.

O Bispo: No tempo ou no espaço! – talvez existam altos dignatários encarregados da dignidade absoluta, revestidos com ornamentos verdadeiros...

A Rainha (encolerizada): Verdadeiros! E estes que são? Estes que o envolvem e o enfaixam-toda a minha ortopedia! – e que vêm de meus armários não são verdadeiros?

O Bispo (mostrando o arminho ao Juiz, a seda de sua roupa) – pele de coelho, cetinada, renda feita à máquina... a senhora pensa que até o fim de nossa vida vamos nos contentar com uma farsa? (GENET, 1968, p.13)

Esse diálogo, como já frisado no segundo capítulo, evidencia a premissa na qual se sustenta o enredo deste texto teatral: a falsidade, a ilusão. Genet faz questão de elucidar que embora o vestuário possa simbolizar poder, requinte, luxo, ele, na verdade, na conjuntura do texto *O Balcão*, é costurado com materiais alternativos, de segunda linhagem. A luxuosa pele de arminho, na verdade, é pele de coelho, que segundo Angus (2015, p. 277), é “relativamente barata e fácil de obter e quando usada na alta-moda serve mais para golas e detalhes de chapéus”. A altiva e exclusiva seda não passa de uma cetineta, que é um tecido simples de algodão que imita o cetim, e a renda não é a artesanal, sendo a mais popular a ser encontrada no comércio, ou seja, a que parece estar corroída. Este é, portanto, um mundo de aparências, como a representação dos falsos: Bispo, Juiz, General e Irma como Rainha.



Figura 17: Irma de Rainha, o Bispo e o General em cena. Companhia teatral *New School* em 2016. Imagem disponível em: <https://racheldozierezell.com/work/the-balcony>. Acesso em 30 de março de 2020.

A figura 17 mostra Irma, na concepção da companhia teatral *New School*, vestida de Rainha. A diadema e a falsa pele de arminho foram adotadas pela figurinista, que optou também pelo uso de um vestido longo branco com bordados dourados. Percebe-se que o vestido tem um tecido fino e o bordado faz desenhos geométricos de semicírculos, o que “glamouriza” o traje. Na fotografia, há também a presença do Bispo e do General. É possível ver que estão em cima de sapatos de salto, tornando-os mais altivos, no entanto nenhum possui a face com maquiagem exagerada, assim como pede a rubrica genetiana.

Há de se demarcar que algumas personagens, como Chantal e Roger (revolucionários), não têm, por parte do autor, detalhes do figurino descrito. O Chefe de Polícia tem citado, sem maiores detalhes, a composição de sua indumentária. No momento de sua aparição, a rubrica: “*Entra o Chefe de Polícia pela porta da direita, sem bater. Um sobretudo pesado. Chapéu. Charuto*” (GENET, 1968, p.69), descreve poucas quantidades de roupa, mas que mesmo assim revelam significações. O sobretudo é uma “peça de tom mais formal que contrasta com paletós mais curtos, que eram usados pelos trabalhadores em

função de sua praticidade” (ANGUS, 2015, p. 42). O acréscimo do acessório chapéu demarca uma imagem mais burguesa, embora Genet não tenha discriminado o modelo desse item. No entanto, como o personagem está de sobretudo, luvas (há outra rubrica que revela que ele usa esse adorno) e ainda charutos, depreende-se que um modelo de chapéu mais apropriado para compor a imagem do Chefe de Polícia seja um chapéu de feltro conhecido como Chapéu *Homburg*, que como afirma Angus (2015, p.128) é “o chapéu do *poderoso chefão*”. O charuto, como se sabe, é um rolo de tabaco muito apreciado por homens que representam ou querem passar a impressão de terem poder. Dessa forma, mesmo com poucas revelações na rubrica de Genet acerca da composição do figurino do Chefe de Polícia, é possível depreender a visualidade desse personagem, considerando também o cargo que ocupa e a expectativa que os outros personagens têm pela sua chegada ao bordel. Afinal, ele é a grande esperança para conter a rebelião que assola a cidade, sendo assim o mais comum era imaginar sua composição com elementos que também exortem poder.

Já se direcionando para a última rubrica, também citada no capítulo 2, Irma de volta ao seu papel de cafetina e, não de Rainha, endossa como são substanciais os trajes que sustentam as representações sociais que cada um de seus clientes buscam “encenar” na sua casa de ilusão. Ela diz:

...Daqui a pouco, será preciso recomeçar...acender tudo de novo... vestir-se... (*ouve o canto do galo*), vestir-se...ah, as fantasias! Redistribuir os papéis...assumir o meu... (*para no meio do palco, de frente para o público*)... preparar o de vocês...juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar, vou preparar meus trajes e meus salões para amanhã... é preciso voltar para a casa onde tudo, não duvidem, será mais falso que aqui...Agora saiam...Passem à direita, pelo beco... (GENET, 1968, p. 157).

Fazendo menção a essa parte final, Irma exclama que o ato de se vestir e colocar as “fantasias” é o que basicamente sustenta o enredo no seu grande prostíbulo. Lá qualquer um pode se tornar o que quiser. O figurino sustentará a encenação que descortina desejos. Irma enfoca isso arrostando o público e conclamando que saiam e encarem a falsidade que não está somente no Balcão.

Torna-se mister destacar que após o desfecho da trama cênica, Jean Genet faz um adendo chamado “Como representar *O Balcão*”. Inicialmente, o autor comenta sobre montagens já realizadas nas grandes capitais europeias, destacando, sob sua ótica, pontos negativos que houve nessas representações, como por exemplo:

Em Londres, no *Arts Theatre*- eu vi- *O Balcão* foi mal representado (...) o diretor tinha a intenção de atacar apenas a monarquia inglesa, sobretudo, a rainha e, através da cena do General e do Cavalo, fazer uma sátira da guerra: seu cenário, arames farpados. Arames farpados em um bordel de luxo! (GENET, 1968, p. 158).

Esse adendo foi incluído na revisão de seu livro realizada no ano de 1962 e, ao que parece, sua intenção é demarcar aquilo que na visão genética não pode ou deve acontecer para a representação do enredo cênico em questão. Em relação ao figurino, Jean Genet volta a reforçar:

Tive a ideia de compor as três figuras fundamentais sobre andas. De que maneira os atores poderão se locomover sem se machucarem, sem tropeçarem nas caudas e nas rendas de suas saias? Que aprendam. É evidente que o traje de Irma deve ser, no início da peça, muito austero. Pode-se inclusive imaginá-la de luto. É na cena com Carmem que ela se enfeitará, usará aquela roupa comprida que na cena do Balcão será, graças a alguns adornos, o vestido da Rainha (GENET, 1968, p. 159).

A primeira fala reforça a importância de os personagens Bispo, Juiz e General estarem mais elevados, maiores do que os demais, tal como era na época dos atores satíricos da comédia grega. A segunda colocação revela aquilo que foi possível apreender por meio das leituras sócio-criticas realizadas neste estudo. Jean Genet quer uma Irma no início mais séria, trajando preto, para só depois se paramentar tal como uma Rainha. Os adornos que Genet se refere são a pele de arminho e também a diadema.

Ainda referindo-se aos três personagens eixo dos primeiros atos, Jean Genet expõe:

Contrariamente ao que foi feito em Paris, as três figuras (Bispo, Juiz, General) estão revestidas com os uniformes, ou hábitos, usados no país onde a peça está sendo representada. Na França era preciso um juiz que lembrasse os de nossas Cortes dos Sentados e não um juiz emperucado; era preciso um General de quepe com estrela ou folhas de carvalho e não com tipo de Lorde Almirante. Que os trajes sejam excessivos, mas não irreconhecíveis (GENET, 1968, p. 160).

Essa afirmação elucida e, ao mesmo tempo, indica que o/a figurinista da peça tem uma certa liberdade no seu trabalho, considerando, sobretudo, a forma de se vestir e de se adornar os representantes Juiz, Bispo e General do país que a peça será encenada. Sendo assim, os trajes destas funções ganham detalhes distintos, já que há uma variação de acordo com o local de encenação. O autor ainda reforça uma de suas marcas de visualidade ao afirmar que os figurinos precisam ser reconhecidos, mas, obviamente, com excessos.

A conjuntura das partes do texto que foram analisadas tiveram como principal objetivo estudar formas de visualidade que compõem a natureza estético-poética do texto teatral *O Balcão*, de Jean Genet. Com um foco incomum, o figurino, os adornos e cenários foram analisados, tentando estabelecer uma melhor imagem visual a partir de como o autor francês delineia possibilidades de representação mental pelo destinatário de sua leitura. Genet faz descrições primorosas e pontuais, considerações e reconstruções significativas que enobrecem a poesia dos sentidos. O figurino em *O Balcão* não está colocado e descrito de uma forma rasa. Ele é essencial para o enredo, afinal demarca certas funções que se alteram a partir ou não de certos usos. O bispo com sua mitra, o juiz com sua toga, o general com sua bota e condecorações, Irma com sua pele de arminho! Os trajes asseguram que homens comuns possam viver aquilo que almejam ser, mas não são.

O último capítulo será dedicado ao estudo da encenação brasileira de *O Balcão*, ocorrida em 1969. Para isso, trará um olhar não só para como a

encenação foi realizada, com foco na visualidade, como também uma investigação nos documentos da época para conferência do grande impacto que a monumental produção do texto genetiano causou no país. Indicará os envolvidos, as conquistas e os desafios superados para que *O Balcão* se tornasse uma das grandes produções teatrais da história brasileira.

**CAPÍTULO 4: VISUALIDADE GENETIANA SOB O OLHAR DA
ADAPTAÇÃO CÊNICA BRASILEIRA DE O BALCÃO**

4.1- A encenação de 1969: idealizadores, desafios e conquistas

Reciclei a força e o alimento na montagem de *O Balcão*. Não foi só uma peça, mas uma prece. Pedia-lhe auxílio na minha mente e no meu coração: “Me ajuda, Cacilda, prova que eu posso, estou construindo uma catedral para você, para nós”, e todo o processo desse espetáculo foi uma febre de vida para desafiar a morte, mesmo que à morte eu precisasse chegar (ESCOBAR, 2003, p. 146).

Esse discurso se encontra no livro de Ruth Escobar, intitulado *Maria Ruth, uma autobiografia* e se refere ao momento em que a atriz revela a dor da perda de Cacilda Becker, um dos ícones do teatro brasileiro, que morrera em junho de 1969, após sofrer um derrame cerebral. Cacilda daria vida a Irma e era a melhor amiga de Ruth Escobar, a grande produtora de *O Balcão* em terras tupiniquins.

Maria Ruth dos Santos era uma portuguesa que veio com sua mãe Marília do Carmo para o Brasil na década de 1950, após separação do pai de Escobar. Ambas, vislumbravam melhores condições de vida aqui. Foi em 1957 que ela

estrevava no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) juntamente com Ítalo Rossi e com outras mais quatro vozes, interpretando poesias concretas e partituras de verbalização escritas pelo artista plástico Willys de Castro (RODRIGUES, 2015, p. 41).

Também foi nesse ano que se casara pela segunda vez, agora com Carlos Henrique Escobar²². O casal morou em Paris, onde Ruth Escobar frequentou um curso de direção teatral. Foi então, a partir dessa experiência e já mãe de seu primeiro filho, que Ruth Escobar se tornara

²² Carlos Henrique Escobar é um intelectual brasileiro que exerceu diferentes funções, tais como professor, filósofo e poeta brasileiro. Tem publicações em diversas áreas do conhecimento, a saber: teatro, poesias, filosofia, ciência política, ensaios e na organização e participação em coletâneas. Recebeu o título de Notório Saber pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1986 por sua dedicação a escritos diversos.

uma mulher destemida que desejava conquistar espaço de credibilidade e visibilidade no mundo teatral. Atriz e produtora, Ruth Escobar foi responsável por encenações memoráveis na cena brasileira, bem como pela criação de um espaço – o Teatro Ruth Escobar – que serviu de palco de espetáculos contundentes e renovadores da cena brasileira, além de sediar e organizar palestras, cursos, seminários que visavam trazer à tona debates relevantes ao amadurecimento da sociedade paulistana sobre o contexto repressor que se encontrava ao longo das décadas de 1960-1970. Atos de coragem, resistência e mobilização política contra as ações repressivas, desencadeadas pela ditadura militar brasileira, foram apenas algumas das ações de Ruth. Nascia uma mulher – que amada, respeitada ou odiada – ajudou como poucos a construir a renovação da cena teatral brasileira (RODRIGUES, 2015, p. 60).



Figura 18: Ruth Escobar na peça Lisístrata, 1967. Imagem retirada do livro Maria Ruth, uma autobiografia.

O ano era 1969. *O Balcão* já tinha sido escrito há mais de uma década, e sendo adaptado por diretores que contrariavam a visão do que era a peça no palco para Jean Genet. A primeira vez que ela foi encenada datava de 1957 e ocorreu em Londres, dirigida por Peter Zadek. Genet assistiu à produção desse diretor durante um ensaio geral e “entrou em fúria, criando um enorme escândalo. Chegou meia hora atrasado e começou a fazer críticas em voz alta

ao cenário, ao figurino, à interpretação e cortes que a encenação teve” (WHITE, 2003, p. 477). De volta à França, Jean concedeu uma entrevista coletiva que condenava veemente a produção londrina. Assegurava que os personagens tornaram-se grosseiros e que estava perturbado com a ideia de ter dado à luz um monstro.

Depois, em 1960, o público francês pode conferir a peça *in loco*. Dirigida pelo aclamado diretor de teatro Peter Brook, Genet também se perturbara com o formato proposto pelo diretor.

Percebo que Brook insistiu no lado satírico da peça, por um lado, e que por outro torna sua sátira desdentada. O espetáculo deveria ser montado com seriedade e um sorriso. É uma apresentação bastante rígida, banal, arrastando-se como uma aula (WHITE, 2003, p. 480).

Tais insucessos de montagem fizeram Jean Genet afirmar em carta ao tradutor Bernard Frechtman: “Eu já esqueci *O Balcão* - da qual não gosto muito, de qualquer modo, e que só serviu como um passo no caminho de peças mais belas. O importante para mim é saber que posso escrever, não que terei sucesso em ver minhas peças montadas” (WHITE, 2003, p. 479).

No entanto, o texto continuava, conforme descrito por White (2003), na visão de muitos críticos como o psicanalista Lacan, a provocar bastante entusiasmo. Sua forma de escrita nos moldes pirandellanos entre a fantasia teatral e a realidade fora do palco “explorava como ninguém o tema da ilusão e da autenticidade com o objetivo de revelar a dinâmica social do poder” (ANDRADE, 2016, p.50). Esse entusiasmo acometera a produtora Ruth Escobar que, como já dito, inicia a empreitada cênica de *O Balcão* no meio do ano de 1969.

A produtora teatral já era bastante conhecida e respeitada no meio artístico pelo arrojo e audácia de produções anteriores, como *Os Monstros*, *happening* de autoria de Denoy de Oliveira e *Cemitério de Automóveis* de Fernando Arrabal. Aliás, a última peça citada tinha ficado sob a direção do

franco-argentino Victor Garcia²³, que Ruth Escobar trouxe de Paris para estremecer as concepções tradicionais de peças teatrais produzidas na decorrente década no Brasil.



Figura 19: Ruth Escobar e Victor Garcia. Fonte: Livro de Jefferson Del Rios (2012).

Sobre o *Cemitério de Automóveis*, Lima (1999, p.23) esclarece:

Garcia escolheu um galpão industrial para seu espetáculo e cercou-o internamente com passarelas para que as cenas pudessem se desenvolver ao longo de três paredes. Havia também um praticável central e, ao fundo desse praticável, uma colossal massa de ferro-velho sustentada por roldanas. A cenotécnica movia essa massa, provocando uma ruidosa fricção. Enquanto isso o espectador, cercado de todos os lados por áreas de representação, podia girar a cadeira e selecionar a cena que mais o atraísse, uma vez que havia acontecimentos simultâneos. A visibilidade era sempre parcial, ou seja, ninguém poderia ver tudo ao mesmo tempo. Com isso, eliminava-se a convenção do tempo teatral, uma vez que a assimilação sequencial tornava-se impossível. Inspirado na teoria de Antonin

²³ No endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=13u4LPmyi6s&t=148s>, o pesquisador Edécio Mostaço fala sobre Victor Garcia, com foco na construção de sua vida intelectual e artística. O diretor de teatro franco-argentino começa suas atividades na área com estudos de teatro de bonecos. Em 1960, estreia uma peça de mímica no Brasil, na capital carioca. Mostaço reforça os laços que o diretor sempre manteve com o Brasil, por isso ficou a cargo dele duas grandes produções de Ruth Escobar: *Cemitério de Automóveis* e *O balcão*. Os cenários que construiu para essas peças tinham referência construtivista e demarcavam um teatro de vanguarda, visto o ineditismo de tal modelo cenográfico. Morreu em 1982, em Paris.

Artaud, o espetáculo procurava comunicar-se por meio da super estimulação dos sentidos.

Considerando todo esse arcabouço de riquezas e novidades que a peça *Cemitério de Automóveis* proporcionou, era grande, por críticos e entendidos de teatro brasileiro, o entusiasmo de ver encenações assumidas pelo diretor franco-argentino. Sábato Magaldi, um dos mais expressivos teóricos brasileiros da área, exclama numa matéria divulgada no Jornal da Tarde de 05/07/1969:

Victor Garcia é um encenador que assimilou a melhor tradição do teatro e lhe acrescenta um espírito criativo novo, uma inquietude voltada para o futuro. Poucos profissionais haverão hoje no mundo tão imaginosos, com uma visão tão rica e totalizadora do espetáculo (MAGALDI, 1969, p. 13).

Cemitério de Automóveis foi encenada numa garagem totalmente modificada em sua estrutura, com uma composição cenográfica distinta de tudo que havia sido feito até então. Tratava-se de uma colagem de quatro textos de Arrabal que, segundo Magaldi (1969), na adaptação cênica de Garcia, a violência, a crueza e a sublimação poética do autor espanhol foram visualizadas com vigor insuspeitado e, talvez, outra montagem sem o olhar cuidadoso de Victor, seria simplesmente um pálido reflexo da obra.

Ainda sobre *Cemitério de Automóveis*, vale destacar a ponderação de Rodrigues (2015):

Victor Garcia conseguiu harmonizar diversos elementos que resultaram numa verdadeira obra plástica. O encenador projetou o cenário como um local de rito, no qual os espectadores estavam imersos naquele ambiente repleto de ferro velho. A cenografia era composta por diversas carcaças de carros que foram suspensas por correntes e colocados acima do público. O que de fato foi inusitado para a cena teatral, uma verdadeira revolução no espaço cênico (RODRIGUES, 2015, p. 138).



Figura 20: Cena da peça Cemitério de Automóveis, 1969. Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399234/cemiterio-de-automoveis>. Acesso em 18 de janeiro de 2019. Foto de Derly Marques.

O princípio utilizado pelo diretor franco-argentino era conhecido como “teatro total”, visto que a encenação envolvia três palcos simultâneos. Ele já trazia essa ideia da encenação da mesma montagem realizada em Paris, no entanto, apesar da intenção ser essa, o que houve foi um espaço de duas oficinas mecânicas reformadas sem uma delimitação clara entre palco e plateia. Indubitavelmente, foi uma concepção inovadora para o período e, como reforça o teórico Edélcio Mostaço (2012), essa peça impressionou, mas era preciso ir além.

Esse ir além foi então idealizado por Ruth Escobar e Victor Garcia para a *O Balcão*. É relevante recordar que assumiram um enorme desafio, já que Genet não possuía “nenhum apreço especial pela arte da encenação” (SOUZA, 2003, p. 101), lugar de “estupidez arrogante dos atores e de gente de teatro cuja *raison d’être* é o exibicionismo” (ESSLIN, 1968, p. 192). Tanto que as montagens anteriores decepcionantes ao olhar de Genet, o fez acrescentar na edição, a partir de 1959, a rubrica final com o título de: “Como representar *O Balcão*”. É possível depreender que esse adendo, de certa forma, mostra alguma esperança do teatrólogo francês em ver, a partir de seu olhar, uma satisfatória

encenação para o texto, mesmo reforçando que seu contentamento na prosa teatral estava mais na escrita do que na encenação.

Aquele era um período pós AI-5. O cenário artístico do Brasil estava dividido entre os ecos dos movimentos da Jovem Guarda e do Tropicalismo. Entre perseguições marcadas pela ditadura e Wilson Simonal entoando que morava “num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”. No teatro, mais especificamente, a montagem de *Hair*²⁴, dirigida na versão brasileira por Ademar Guerra e produzida por Altair Lima, teve, em 1969, várias cenas de nus cortadas. Após negociações entre os idealizadores e os censores houve a concordância de que somente uma cena de nudez seria exibida no espetáculo. Antes, é importante salientar que, em 1968, segundo o jornalista Elio Gaspari (2002, p. 131), o Brasil “vivera o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A censura assume um papel de protagonista na cena nacional, declara guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas”. Ruth Escobar acompanhada por Walmor Chagas, Tônia Carrero, Glauce Rocha, sua amiga ainda viva Cacilda Becker e outros artistas realizavam “diversas vigílias cívicas nas escadarias dos teatros de Rio e São Paulo que entraram em greve como protesto pela proibição da peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams” (Gaspari (2002, p. 132).

²⁴ *Hair* foi um rock-musical estadunidense conhecido como um produto da contracultura hippie e da revolução sexual dos anos 60. Consagrou-se em temporada *Off-Broadway* e muitas de suas canções viraram hinos de movimentos populares, como a anti- Guerra do Vietnã. Conta a história de um grupo de hippies que tentam equilibrar amores, sexo livre com a rebelião pessoal contra seus pais e a sociedade altamente conservadora dos Estados Unidos.



Figura 21: As atrizes Tônia Carrero, Eva Wilma, Odete Lara, Norma Bengell e Ruth Escobar na comissão de frente da passeata “Contra a censura pela cultura” em fevereiro de 1968 na cidade do Rio de Janeiro. Imagem disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/311294-1>. Acessado em 20 de fevereiro de 2019.

No início do ano de 1969, em janeiro, Ruth Escobar foi levada pela polícia diante de seus dois filhos, Christian e Patrícia. Apesar de não haver nenhuma razão objetiva para a sua prisão, os policiais insistiram para que ela repassasse o endereço do ator Gianfrancesco Guarnieri e de outros atores que estavam se apresentando no teatro Ruth Escobar. Embora prometera aos filhos “não é nada, mamãe volta amanhã” (ESCOBAR, 2003, p. 142), a produtora cultural revela que passou, “numa cela a cheiro de urina velha, alguns dias; a primeira noite na companhia da atriz Marília Pêra” (ESCOBAR, 2003, p. 142). Foi solta a pedido do prefeito de São Paulo, depois de clemência da amiga Cacilda Becker.

Quanto ao texto *O Balcão*, Edélcio Mostaço, em palestra proferida na Mostra de Teatro Brasileiro²⁵, em 2015, assegura que a adaptação brasileira sofreu vários cortes quanto ao texto original em decorrência do AI-5. Além disso, há um triste episódio que, de certa forma, envolve a montagem cênica de Genet e a ditadura que foi a prisão, em 1970, da atriz da peça que representava a personagem Chantal. Nilda Maria foi detida, segundo Rofran Fernandes (1985),

²⁵ Vídeo disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=13u4LPmyi6s&t=148s>. Acessado em 13 de setembro de 2019.

por motivos políticos, para simples averiguações. O fato é que as averiguações duraram cerca de seis meses e Nilda teve que ser substituída por outra atriz para o espetáculo.

Victor Garcia relata que depois de “analisar demoradamente com Genet a montagem de *O Balcão*, ele mesmo lhe disse: “se for necessário, Victor, traíame!” (GARCIA, 1971, p. 4). No entanto, embora Garcia tivesse autorização para cortar, introduzir falas de outras peças e de romances no espetáculo, o texto foi conservado, salvo os cortes realizados pela censura, inicialmente, como original. Garcia categoricamente afirma: “interessava-me sua essência” (GARCIA, 1971, p. 4).

Ainda, em referência à empreitada cênica de *O Balcão*, antes da estreia em 29 de dezembro de 1969, Escobar (2003, p. 146) revela que “a montagem tal como concebia Victor Garcia era um desafio além dos limites”. O cenógrafo responsável foi o então marido de Ruth, Wladimir Pereira Cardoso. Sobre a inédita cenografia dessa peça, ele revela:

Dezoito pessoas e eu trabalhamos durante 5 meses, 20 horas por dia, para realizar o cenário de *O Balcão*. Todos dormíamos no Teatro Ruth Escobar, distribuídos até pelo teto, e instalamos um fogão, para que uma cozinheira, que chegava às 7 horas da manhã, fizesse lá mesmo nossa comida. Ali dentro do palco italiano, construí um edifício de 5 andares. Daí, como no *Globe Theatre* de Londres, a solução das galerias verticais em prateleiras, dispendo-se o público nos 250 lugares dos 5 andares. Essa forma afunilada presta-se muito para que os espectadores, ao mesmo tempo que têm uma visão global do bordel, fiquem como que suspensos no ar(...). Quando estive em Praga, dialoguei muito com o cenógrafo Svoboda, que fez um palco acrílico, iluminado de cima para baixo. Em *O Balcão*, utilizo uma ideia semelhante, iluminando-se o ambiente por meio de um espelho parabólico, escavando no concreto do porão, que está 5 metros abaixo do palco (CARDOSO, 1971, p. 6).

A proposta para a estreia da peça seria em julho, no entanto o arrojo cenográfico, considerando sua imensa complexidade para funcionar, não permitiu que prazos prometidos fossem cumpridos. A expectativa da imprensa e críticos de plantão era desmesurada, mas como havia a percepção por parte deles de que uma enunciada revolução teatral estava a caminho “num teatro tão

pobre e materialmente tão subdesenvolvido como o brasileiro” (PEIXOTO, 2004, p. 151), todos concordaram em aguardar sem demonstrar muitas pressões.

Ademais, Wladimir Pereira Cardoso relatou a dificuldade em construir um palco móvel e uma rampa em espiral com nove metros de altura que saia de um urdimento. Havia ainda cinco elevadores individuais, além de dois guindastes que suspendiam duas gaiolas onde dialogavam Irma e Carmem. Uma mesa ortopédica entrava no módulo sem que ninguém a empurrasse. Na parte dos revolucionários, uma estrutura metálica se abre. “O cenário inteiro exigiu 86 toneladas de ferro e a montagem custou mais de 200 mil cruzeiros novos. O ferro vai virar sucata, quando terminar a carreira do espetáculo” (CARDOSO, 1971, p. 6).



Figura 22: Visão do público e do espiral de nove metros da cenografia de *O Balcão*. Imagem do acervo pertencente ao museu Lasar Segall.



Figura 23: Visão de baixo para cima do palco. Imagem do acervo pertencente ao museu Lasar Segall.

Um fato que, ao que tudo indica, também contribuiu para o atraso da estreia do espetáculo *O Balcão* foi o relatado por Ruth Escobar na sua autobiografia:

Em meados de outubro fui procurada pelo mestre encarregado da construção do cenário. Ele disse que, se o cenógrafo continuasse no teatro, jamais abriríamos, porque, segundo ele, W. impedia a parafernália de máquinas de funcionar. Parecia uma acusação exótica e absurda, mas verificamos que era real. Reuni-me com Victor Garcia e os assistentes. Querendo ou não querendo, decidimos. W. foi afastado e praticamente proibido de entrar no teatro. Em quarenta e cinco dias conseguimos pôr o cenário para funcionar (ESCOBAR, 2003, p. 147).

A produtora expressou ainda que o trabalho de Wladimir, naquele momento já seu ex-marido, fora magistral, mas havia uma resistência por parte dele, quase neurótica, em terminar a empreitada cenográfica. “Foi sua obra máxima. Recebeu todos os créditos, ganhou todos os prêmios correspondentes pela realização” (ESCOBAR, 2003, p. 148).

Com a finalização da arquitetura cênica no teatro Ruth Escobar, a produtora e atriz ainda encarou, a uma semana da estreia, outro dilema. Victor

Garcia, com sérias dificuldades de suportar “as restritas condições financeiras e os sacrifícios de toda ordem no que diz respeito a montagem, comunicou a Ruth Escobar que retornaria à França” (RODRIGUES, 2015, p. 148). O crítico de teatro Sabato Magaldi foi a quem a atriz recorreu. Ele foi até Garcia e o convenceu a ficar. Seu argumento se sustentou na seguinte afirmação, de acordo com Rodrigues (2015, pp. 148-149): “procurei-o e ponderei que ele não poderia, a uma semana da estreia, abdicar do esforço hercúleo de tanto tempo e de uma realização prestes a tomar-se, por certo, a mais importante de sua vida artística”. Victor Garcia permaneceu até o fim das encenações em 16 de agosto de 1971.

Em relação aos gastos e finanças para erguer um túnel de vinte metros de altura de puro ferro e treliças, Ruth Escobar revela: “durante cinco meses vivi o inferno das dificuldades. Vendi tudo o que pudesse ser considerado excedente. A casa ficou reduzida ao indispensável” (ESCOBAR, 2003, p. 147). A produtora e atriz, embora tivesse “subsídios do Governo do Estado de São Paulo para a montagem da peça *O Balcão*” (SOUZA, 2003, p.103), assegura que nunca chegou a um veredito final do valor gasto na produção e manutenção do espetáculo. O que ela frisa “é que durante dois anos fiquei pagando dívidas, porque o cenário, ao permitir no máximo só duzentos e oitenta lugares, amortizou lentamente os custos da produção” (ESCOBAR, 2003, p. 147).

Quarenta atores se reservavam nos papéis para a produção do espetáculo. Oitenta pessoas estavam envolvidas direta e indiretamente na encenação. Nomes de artistas conhecidos e reverenciados no teatro e na televisão, como Sérgio Mamberti, Raul Cortez, Tereza Rachel, Ney Latorraca e Célia Helena fizeram parte do quadro artístico de *O Balcão*²⁶. Inúmeros prêmios relativos ao ano de 1969, ofertados pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), foram conquistados por envolvidos nesse espetáculo. Martim Gonçalves e Jaqueline Castro receberam o prêmio de melhor tradução, Victor

²⁶ Os atores considerados os principais para seus personagens eram: Raul Cortez (Bispo), Sérgio Mamberti (Juiz), Jonas Mello (Carrasco); Dionísio de Azevedo (General); Paulo César Pereio (Chefe de Polícia); Carlos Augusto Strazzer (Roger); Nilda Maria (Chantal); Célia Helena (Carmem); Ruth Escobar (Irma); Thelma Reston (Moça); Neide Duque (Ladra); Seme Luft (Légrimas); Gileno Del Santoro (Esperma); Ney Latorraca (Sangue). Fonte: DEL RIOS. **O teatro de Victor Garcia**: a vida sempre em jogo. São Paulo: Edições Sesc: 2012.

Garcia recebeu a premiação de melhor indumentária, Wladimir Pereira Cardoso de melhor cenografia, Célia Helena e Jonas Mello receberam a premiação de melhor atriz/ator coadjuvante, respectivamente. O prêmio de personalidade teatral do ano ficou com Ruth Escobar e *O Balcão* recebeu o prêmio maior, de melhor espetáculo de 1969.

Naquele ano, houve a adaptação de significativos textos teatrais na cena cultural paulistana, tais como *Esperando Godot*, com Cacilda Becker ainda viva no papel de Estragon, *Hair*, como dito, e as expectativas de trazer um teatro que discutia questões vividas nas mudanças de comportamento social na década de 1960, o teatro experimental de *Rito do Amor Selvagem*, sob a produção de José Agripino de Paula, e ainda, o espetáculo *Na selva das cidades*, texto de Bertold Brecht dirigido por José Celso Martinez, do grupo de Teatro Oficina. No entanto, como frisado, os louros foram colhidos por Ruth, Victor, Wladimir e demais artistas envolvidos no ineditismo cênico que foi a adaptação do texto de Jean Genet no Brasil. Rofran Fernandes (1985) reforça que *O Balcão* estreou num ano em que a safra teatral estava farta em quantidade e excelente em qualidade. E em reunião no dia 05 de janeiro de 1970, a APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais) tinha que considerar todas as encenações supraditas, além de *Hamlet*, *Maria Saré*, *Um inimigo do povo*, *o Assalto*, *Os gigantes da Montanha*, *Fala baixo senão eu grito*. “Eram 14 críticos votantes, *O Balcão* ganhou com 12 votos” (FERNANDES, 1985, p. 87). O prêmio dado a Ruth Escobar foi com unanimidade.

Acerca das premiações, o crítico Yan Michalski, no livro organizado por Fernando Peixoto (2004, p. 151), assinala a importância de *O Balcão* na cena teatral moderna de âmbito mundial, quanto, principalmente, à inovação radical na concepção do espaço cênico. Todas as premiações foram merecidas, visto que

é quase espantoso pensar que em tão pouco tempo o teatro brasileiro tenha percorrido um tão longo caminho de renovação, a ponto de permitir hoje em dia a produção de um espetáculo cuja forma seria autenticamente revolucionária em qualquer lugar do mundo. O surgimento de um tal espetáculo seria bastante normal num país que tivesse uma tradição de pesquisa experimental, mas não num país como o nosso, onde esse tipo

de experimentação existe há pouco mais de três anos (MICHALSKI, 1970, p. 151).



Figura 24: Imagem retirada do programa sobre *O Balcão* feito em 1971. A foto retrata a cena final de homens no fosso junto ao espelho parabólico. Acervo do museu Lasar Segall.

4.2- *O Balcão* em Terra “Brasilis”: a capela sistina do teatro

A visibilidade de *O Balcão* foi alcançada em diversas partes do mundo. Segundo Dell Rios (2012) são muitas e perenes as imagens desse espetáculo na memória de quem o assistiu. E graças ao documentário do cineasta Jorge Bodanzky, mesmo feito em condições precárias, a admiração que ele causa é grandiosa. “Um comentarista do Irã, Karin Modjtehedy, exclamou que se tratava da “Capela Sistina do Teatro”, opinião subscrita pela ensaísta francesa Raymonde Temkine em seu livro *Mettre en scène au présent*” (DELL RIOS, 2012, p.74).

A sequência de deslumbramento que a encenação propõe aos olhos de quem vê reafirma a colocação do jornalista iraniano. Ao chegar, o espectador se acomoda em cadeiras dispostas no seu sentido vertical e sua visão é de um grande galpão vertical afunilado. Dado o início da exibição, os olhares dos espectadores são atraídos para a parte superior, de onde desce uma plataforma de maneira bem lenta. Lá está o Bispo com uma enorme mão acenando para os lados como se estivesse dando a benção papal. A plataforma para no nível das primeiras cadeiras. Durante a fala do Bispo, outra rampa que abre para frente se revela. Essa rampa faz surgir uma cama obstétrica com uma atriz que usa um corpete e que está deitada na cama. Mais ao final, o homem já despido de toda a sua paramentação está envolvido numa cena de toureiro, o qual ele era o touro e a toureira, a mulher. A tourada era executada ao som de castanholas e gritos de olé.



Figura 25: O Bispo com a pecadora na cama obstétrica. Foto de Alair Gomes. Disponível no livro de Rofran Fernandes (1985).

Na cena seguinte, temos um homem de toga transportado por uma grua. É o Juiz que quer confissões de sua querida Ladra. No entanto, na inversão de papéis, a Ladra e o Juiz estão deitados na plataforma, que é a base da encenação. Depois, é a Ladra que entra no compartimento que transportava o Juiz, como se aquele ato fosse uma indicação de quem, naquele instante, detém o poder. O carrasco também entra em outro compartimento, idêntico ao primeiro, do lado oposto ao círculo. O Juiz caído, rastejando-se na plataforma ficava só, enquanto os outros eram mecanicamente transportados para o alto.



Figura 26: O Juiz, o carrasco e a ladra. Foto de Carlos S. Arquivo do museu Lasar Segall

Em outra cena, o General está na plataforma à espera de sua “Pombinha”, enquanto é vestido por Carmem. “Uma vez completada a paramentação, entrava em cena a personagem aguardada: uma mulher trajando corpete, *lingeries*, meias pretas e salto alto” (SOUZA, 2003, p.120). Ela vai descrevendo paisagens e campos de batalha até que seu herói morre de pé. “Após essa deixa, explodia novamente a trilha inicial do espetáculo, que era a Missa de Mozart, e a plataforma se erguia, retornando para o alto e desaparecendo na escuridão” (SOUZA, 2003, p.120).



Figura 27: General e "Pombinha" personagens de *O Balcão* em exibição no ano de 1970 no Brasil. Foto retirada do livro de Newton de Souza (2003).

Todas essas cenas concediam praticamente experiências sinestésicas, pois, como pontua Souza (2003, p.120), no intervalo de cada episódio “o público sentia às suas costas o impacto de estouros de fogos de artifício”. As cenas seguintes ainda contam com diálogos de Irma e Carmem penduradas em gaiolas com bases iluminadas. O efeito de luz era intensificado por uma contraluz vinda do fosso. Mais mecanismos, como novamente o uso da cama obstétrica e de iluminação especial para celebrar a chegada do Chefe de Polícia, foram utilizados. Além disso, “uma seção das arquibancadas era deslocada, abrindo a estrutura metálica. Os espectadores daquele setor, logo seriam movimentados juntamente com a estrutura” (SOUZA, 2003, p.124). Essa movimentação foi para demarcar a chegada dos revolucionários Chantal e Roger. Ademais, uma rampa em espiral também era um componente estrutural a ser revelado.

Os atores executavam corridas e movimentos intensos sobre ela, principalmente o Bispo, que voltaria a se desnudar e a desenvolver gestos característicos da dança flamenca, sob o olhar atento de seus pares. A discussão girava em torno dos destinos dessas personagens estando a sociedade em ruínas (SOUZA, 2003, p. 125).



Figura 28: Irma e Carmem dentro das gaiolas. Foto disponível em Mostaçó (1986).



Figura 29: O Bispo, o Juiz, O General e o Chefe de Polícia na rampa em espiral. Foto de Makiko Kish, acervo do museu Lasar Segall.

Repleta de efeitos durante a exibição dos atos, a cena final oferece também impactos que concedem deslumbramento a quem vê. O ator que fazia o papel de Roger era içado com os braços voltados para o alto, ao som novamente da música de Mozart, que abria o espetáculo. Ele voava praticamente despido em direção ao céu, enquanto um conjunto de atores seminus estava amontoado no fosso e escalava a estrutura do espaço cênico em direção às alturas. Terminava assim a apresentação de *O Balcão*.

Esse breve resumo, com foco na utilização de recursos e exploração de efeitos cênicos, da apresentação do texto de Genet, sob direção de Victor Garcia no Brasil, já dimensiona os impactos que, provavelmente, a crítica teatral teve em relação ao que presenciou. Dessa forma, após uma pesquisa documental, com foco em jornais e revistas da época, esse estudo apresentará a colocação de críticos a respeito de suas visões sobre a adaptação cênica brasileira.

Um acontecimento da mais alta significação na história do teatro brasileiro está sacudindo São Paulo, esgotando lotações e fornecendo assunto para apaixonadas discussões em toda a cidade: *O Balcão*, de Jean Genet, na produção de Ruth Escobar, dirigida por Vítor Garcia- um espetáculo diferente de tudo que vi até hoje em matéria de teatro (MICHALSKI, 2004, p.150).

É assim que se dá o início do texto do crítico de teatro brasileiro Yan Michalski, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1970, sobre a encenação de *O Balcão* em terras tupiniquins. Indubitavelmente, a apresentação do texto de Genet marcou a história do teatro brasileiro por meio de muitos e divergentes prismas.

Como já exposto, o final da década de 1960 e o início da de 1970, apresentou um leque de “renovadores espetáculos montados no país” (MICHALSKI, 2004, p.150), o que valida o mérito da ascensão da cena teatral brasileira. No entanto, *O Balcão* tem suas particularidades embaladas pelo sonho e audácia de Victor Garcia.

Como assinala Ana Borges (1970, p. 14), crítica de cultura do *Jornal do Comércio*:

Hoje em dia o Brasil tem um dos melhores teatros do mundo. Em nenhum país da Europa se faz tanta coisa de vanguarda e de tão boa qualidade como no Brasil. Acredito bastante no teatro

brasileiro. Temos bons atores, bons diretores e um público jovem com bastante sensibilidade.

Sobre especificamente *O Balcão* e seu diretor, a crítica alinhava:

Há muito tempo, Garcia idealizara tudo. Mas as dificuldades eram tantas que ele sempre deixava para mais tarde. Preferia não montá-la a ter que abrir mão de uma série de coisas. Trabalhou no Itália, Espanha, Argentina, México e em nenhum desses países encontrou as condições necessárias para realizar o seu grande sonho (BORGES, 1970, p. 14).

Foi no Brasil então que Victor Garcia deu corpo a três grandes produções, com destaque para *O Balcão*. Essa encenação colocou o país na esteira de lugares que mais inovavam em relação ao que é considerado vanguardista na dramaturgia cênica. Sendo assim, mereceria, como afirma Michalski (2004, p. 151), “transformar-se, como talvez nenhuma montagem brasileira até hoje, em assunto de reportagens nas grandes revistas nacionais e internacionais”.

O ineditismo vislumbrado na audácia dos idealizadores, principalmente Victor Garcia, para a realização do espetáculo, foi uma importante marca que alavancou o sucesso do que foi encenado. Rosenfeld (1970, p. 11), em matéria para o *Jornal Fato Novo*, pontuou:

A excepcional encenação, embora não possa e não deva tornar-se modelo – e isso não só por razões financeiras- é um acontecimento importante na vida teatral brasileira. Apesar de todas as reservas que se possa ter em face das concepções do autor e das ideias estéticas do diretor, não se pode deixar de admirar a extraordinária inspiração cênica de Garcia.

Mesmo com algumas ressalvas em relação ao que achou do texto e, ao que parece, das soluções estéticas de Garcia, Rosenfeld exprimiu sua admiração pela excepcional encenação da peça do texto genetiano. Essa indicação pode ser reforçada pelo que asseverou Gustavo (1970, p.8) nos cadernos sobre Arte do *Jornal Correio Braziliense*: “Essa experiência está sendo discutida como autenticamente revolucionária nos meios teatrais do mundo inteiro”. Isso por que, segundo o mesmo autor,

Ruth Escobar revolucionou todo o teatro brasileiro, ao apresentar um teatro maluco como somente ela o seria capaz de fazê-lo. Trata-se de *O Balcão*, de autoria de Jean Genet. O mesmo Victor Garcia foi chamado para dirigir o que a atriz denomina de ritual (GUSTAVO, 1970, p.8)

Esse ritual tornou-se, na concepção brasileira, um fabuloso espetáculo, indubitavelmente citado pelo arrojo cenográfico que, de maneira inédita, atraiu diversos tipos de espectadores. Borges (1970, p. 14), sobre essa questão, fez uma pontuação interessante:

Muita gente foi ver *o Balcão* levado pela curiosidade. Ouviu-se o comentário e ficou sabendo da bossa fantástica que inventaram em matéria de cenário- palco e plateia- suspensos. As opiniões se dividiram: gostaram muito ou detestaram. Entre esses últimos, um parêntese para acrescentar que aí também se classificam os que não entenderam. Comentavam que Garcia complicou tudo, deu asas à sua fertilíssima imaginação, que entendeu Genet de maneira estranha (BORGES,1970, p. 14).

Já Rofran Fernandes (1985, p. 89), em relação ao tema público destacou que:

O Balcão, além de tudo, foi excelente entretenimento conseguindo êxito de público jamais conquistado em qualquer produção internacional da mesma peça, um texto considerado difícil, cheios de colocações políticas e filosóficas que a direção de Victor Garcia soube domar e passar para o público, sem vulgarizar ou subtrair nada de seu conteúdo maior, muito pelo contrário, atualizando-o no contexto político e teatral do momento.

Com certeza, o público estava lá prestigiando a linguagem barroca²⁷ do texto genetiano impresso na concepção artística de seus idealizadores e

²⁷ Esse termo, referente ao movimento do barroco, denomina genericamente as várias manifestações artísticas que marcaram o final do século XVI, estendendo-se pelo século XVII até início de século XVIII. O barroco deslocou-se para denominar um estilo artístico cunhado com exageros, irregularidades e obscuridades, considerado, nos seus primórdios, como estilo imperfeito. O movimento tem sua formação na arte e na estética de Michelangelo, cujos traços

realizadores. E mesmo que não houvesse o entendimento, como demarca Ana Borges, houve o deslumbramento, como frisa Fernandes.

Michalski em artigo publicado na revista *Shell*, na edição de 1970, sublinha que

o teatro paulista é no momento recorde de público, recorde de profissionais trabalhando e agora, com a estreia de *O Balcão*, de Jean Genet, apresenta um espetáculo de que o Brasil nunca teve. Pela primeira vez ao que parece, a movimentação básica de um espetáculo teatral, assume o sentido vertical e não mais o horizontal. Todas essas experiências constituem, sem dúvida, um dos acontecimentos mais fascinantes na evolução do teatro mundial nos últimos tempos (MICHALSKI, 1970, p. 8).

O jornalista e crítico teatral Sábato Magaldi, em artigo publicado no jornal *Diário da Tarde*, também se mostrou um entusiasta da produção brasileira e destacou:

O público testemunhou um dos momentos mais significativos do palco de hoje, quando um texto se integrou em seu espaço perfeito. Os espectadores, como *voyeurs* do bordel sentavam-se nas paredes da estrutura metálica afuniladas de 17 metros de altura. E, no final os revolucionários galgavam uma calota, como se saíssem do inferno para tomar posse de um céu humano. Bastaria ter o nome ligado a esse espetáculo antológico para Genet pertencer a história do teatro (MAGALDI, 1986, p. 17).

A colocação de Carlos Von Schmidt, na revista *Artes*, em artigo sobre a encenação de *O Balcão* reforça ainda mais o encantamento que os críticos teatrais tiveram ao assistirem a encenação de Garcia:

Victor Garcia obteve com sua encenação um resultado extraordinário, de grande beleza e validade indiscutível. A

vão da harmonia ao movimento. O artista barroco vive a tensão. O conflito se reproduz na obra de arte por intermédio das oposições na dobra dos jogos: claro - escuro, luz - sombra, alto -baixo, elevação - queda, firmamento – profundezas A dissertação de mestrado *A Paixão Segundo Jean Genet: Labirintos e Barroquismos*, de Daniel Correa Felix de Campos evidencia a escrita de Jean Genet como uma escrita barroca, repleta desses jogos de oposição. Para saber mais, indico a leitura de: CAMPOS, Daniel Correa Felix de. **A paixão segundo Jean Genet: labirintos e barroquismos**, 2002, 183p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

audácia e o desprendimento de Ruth Escobar também devem ser exaltados. Em termos puramente teatrais, o crítico não pode deixar de manifestar seu entusiasmo (SCHMIDT, 1983, p.177).

Como visto ao longo desse capítulo, as críticas praticamente foram unânimes em saldar *O Balcão* como um acontecimento de maturidade do teatro nacional. O impacto da encenação, em especial pela estrutura cenográfica de caráter construtivista e cerca de 25 metros de altura em forma de torre circular, cujos assentos são em arquibancadas em espiral, também chamou a atenção de Jean Genet. O autor, a convite de Ruth Escobar, esteve no Brasil e pode presenciar *in loco* a apresentação de *O Balcão*.

Jean Genet chegou numa manhã de sol, em junho de 1970. Os jornalistas acotovelavam-se no aeroporto. Ele passou rosnando, bufando, azedo; mal me cumprimentou. Caminhava tão rapidamente que eu me desequilibrava nos meus saltos altos. Trouxe-o para casa. Excitava-me ter em meu convívio o autor de minha grande obra (ESCOBAR, 2003, p. 148).

Avesso a entrevistas, a estada de Genet no Brasil foi em algum momento tempestuosa. Ficou hospedado na casa de Ruth, conheceu os bastidores da peça e como funcionava toda a engrenagem para execução dela, pode conferir a encenação ao vivo, visitou Nilda Maria, a atriz que interpretava Chantal e foi presa pela ditadura, na prisão.



Figura 30: Jean Genet na casa de Ruth Escobar onde se hospedou-se em 1970. Foto retirada do livro de Newton Souza (2003)



Figura 31: Jean Genet visitando o cenário de *O Balcão*, 1970. A partir da esquerda estão Marília, Sergio Mamberti, Raul Cortez, Célia Helena e Ruth Escobar. Foto retirada do livro de Newton Souza (2003)

Continuou sem dar entrevistas, no entanto, como pontuou Souza (1970, p. 5), em nota publicada no Diário de Natal, em 30 de maio de 1970, Genet exclamou ao SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais): “Quero meu dinheiro senão já viu, vou lá e faço um escândalo”. Essa frase, de acordo com Souza (1970), seria a cobrança pelos direitos autorais de sua peça *O Balcão* exibida aqui no Brasil. De acordo com o autor (1970, p.5): “A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais não quer pagar e diz que só o faz se o escritor apresentar uma autorização da sociedade francesa de classe”.

Aos insistentes repórteres, pouca coisa foi dita. Após empurrões nos jornalistas, Genet somente esbravejou: “Odeio o teatro e já nem lembro como é *O Balcão*! Foi tudo o que a imprensa paulista conseguiu, até o momento” (SOUZA, 1970, p.5).

Genet pode conferir toda a estrutura arquitetônica pensada por Victor Garcia, conheceu alguns atores e admirou-se pela cenografia produzida. De noite, quando chegou para ver a encenação propriamente dita, Ruth Escobar, em artigo publicado na revista Fatos e Fotos de 18 de junho de 1970, exclama: “[..] quando chegamos ao teatro, todo o elenco estava excitadíssimo. Genet foi recebido com uma salva de palmas e eu fiquei em pânico que ele se retirasse irritado.” (ESCOBAR, 1970, p.12).

Ruth Escobar (1970, p.12) pontuou ainda que Genet:

Assistiu o primeiro ato no meio do público, e então correu o boato de que ele havia ido embora. O segundo e o terceiro ato, ele os viu de diversos lugares, inclusive da coxia. No final, me esperava no camarim. Fez questão de cumprimentar a todos os atores e consentiu tirar fotografias conosco, no meio do cenário. Mandou dizer ao diretor Victor Garcia que ele conseguiu captar totalmente o seu pensamento na época em que escreveu a peça, e que nesse sentido fez uma *mis-en-scene* moderna, jovem e contemporânea (ESCOBAR, 1970, p. 13).

A crítica de arte Ana Borges endossou o que Escobar expõe e afirma que “Genet ficou deslumbrado com o trabalho de Garcia. E o considerou um gênio. E assim também foi considerado por aqueles que vibravam com a sua direção” (BORGES, 1970, p. 14).

No entanto, em relação à permanência ou não de Jean Genet no momento de exibição da peça, curiosamente Rofran Fernandes, que era ator e fazia o personagem Bispo, fez algumas declarações que não necessariamente foram ao encontro do que expôs Escobar. Ele disse:

Esse texto de Escobar carece de uma explicação. Genet tentou retirar-se de *O Balcão* no primeiro ato. Como o cenário era muito complicado, ele ficou perdido pelas escadas do porão do teatro. Foi assim: terminada a minha cena, a primeira da peça, cena do Bispo, fiquei vendo como ele reagia ao espetáculo. Uma máscara fria de quem olhava tudo com distanciamento. Vi quando ele enveredou pelas escadas do porão, sozinho. Atravessei pelos atalhos do cenário e encontrei-o, inconclusa a cena do general, que fechava o primeiro ato, vagando pelos labirintos de *O Balcão*, sem saber para onde estava indo. Ele me

abraçou, elogiou meu trabalho de maneira polida, mas sem entusiasmo e disse que ia embora...Que teatro não era mais a sua loucura e sim a política. Que ele não sabia nada mais sobre aquilo que via. Eu o escutei abismado. Era um sábio falando sobre a transitoriedade de seus entusiasmos efêmeros. Perguntei se gostava da produção. Ele respondeu que era difícil reconhecer no meio daquelas ferragens o bordel de luxo que ele tinha imaginado. Queria ir embora ...ver a rua onde devia estar o Brasil... Neste instante, eu me enchi de coragem e disse que ia ser mal compreendida pela imprensa a sua saída tempestuosa no meio do espetáculo. Que os jornais iriam explorar o fato e que seria uma propaganda negativa. Em última análise, que era uma ofensa coletiva a todos nós. E deixei-o sozinho, para decidir. Mostrei a ele dois caminhos, o que levava ao camarim da Ruth Escobar, sua anfitriã e produtora, e outro que levava à porta da rua. Genet permaneceu até o fim do espetáculo (FERNANDES, 1985, p. 91).

O fato é que Genet permaneceu no teatro, mas, ao que parece, não foi um espectador hipnotizado pelas peripécias cênicas mostradas durante a exibição de *O Balcão*. Fernandes (1985) ainda destacou que Genet recebera o dinheiro, pago pela SBAT, relativo ao direito autoral da peça. Com esse dinheiro, empreendeu algumas viagens pelo Brasil. Sobre os lugares por onde passou, nada se sabe. Nômade como sempre foi, Genet seguiu seu curso, admirando sempre diferentes e inconstantes paisagens.

Quanto à peça dirigida por Victor Garcia e financiada por Ruth Escobar, é fato que o ritual vislumbrado a partir da encenação meticulosamente engendrada pelos dois, é uma significativa referência da vanguarda teatral brasileira, conhecida pela audácia, em especial, no quesito arquitetura cênica. É muito provável que não exista outro espaço físico que tenha sofrido tamanha mudança para abrigar por menos de dois anos uma encenação teatral. Único na sua concepção, indubitavelmente, o texto genetiano incrustou fascínio em sua exibição em terra tupiniquim, marcando época e impactando, como visto, a crítica teatral do país dos anos de 1970.

4.3- Um olhar para o figurino na constituição visual da adaptação cênica brasileira de *O Balcão*

Este estudo se curvou diante de um texto consagrado no meio teatral, conhecido no âmbito literário, de um autor que, mesmo com sua trajetória de vida e escrita marginais, é respeitado e reconhecido mundialmente. O que este estudo trouxe de novidade foi analisar a questão da visualidade, lançando seu olhar para como *o Balcão* é construído e escrito, considerando a descrição de figurinos, cenários e pormenores visuais. Este quarto capítulo foi dedicado a apresentar informações acerca da encenação realizada no Brasil. Como foi visto, tal apresentação foi um fenômeno na história do teatro no país. Agora, este último subcapítulo lançará um olhar para o figurino utilizado pelos principais personagens da trama. Portanto, é importante dizer que, na adaptação brasileira, Victor Garcia foi também o responsável pela criação das indumentárias usadas nas peças.

Antes, porém, vale reforçar que a cenografia, assinada por Wladimir Pereira Cardoso, como já dito, particularizou a adaptação de *O Balcão*, reforçando uma estética vanguardista que proporcionou experiências sinestésicas e reafirmou a visualidade pretendida por ele e o diretor Victor Garcia. Trazendo à baila a discussão sobre a relevância do encenador e sua capacidade de fazer emergir do texto uma gama de possibilidades visuais, torna-se fundamental entender que, como pontua Dort (2013), esse profissional não apenas organiza os múltiplos elementos da representação, como também projeta e pensa de antemão na organização intrínseca deles. Cabe, enfim, a ele, a responsabilidade de criar esses elementos, dando-lhes forma. “Ele não reproduz, ele produz. Assim, ele não se enquadra mais na categoria de executor: ele se torna autor do espetáculo” (DORT, 2013, p. 48). Dessa feita, a representação passa, como frisado por Dort (2013), a não ser mais uma simples tradução do texto ou uma inscrição de uma realidade cênica mantida por alguma tradição ou imitação. O espaço, inclusive, não se atém a uma simples moldura do que se vê, ele atua, efetivamente, no espetáculo em conjunto com outros elementos.

Se pode falar até mesmo em 'partituras espaciais' e considerar o espaço como um elemento dramaturgicamente ativo. Além disso, o espaço cênico transbordou do palco: ele passou a englobar todo o espaço do teatro, sala ou lugar onde se dá a representação (DORT, 2013, p.50).

É o que efetivamente acontece na adaptação brasileira dirigida por Victor Garcia. O espaço teatral proporciona, praticamente na sua totalidade, uma experiência com os múltiplos sentidos que singulariza *O Balcão*. Ele é um elemento ativo que participa da encenação assim como a carga significativa que o texto possui. A cenografia e o figurino estão no universo do espetáculo como uma linguagem artística, a qual se transveste de signos e emana uma potencial visualidade. E como pontua Coehn (2007), esses ricos elementos vão ao encontro das demandas estéticas e do imaginário das plateias. A partir do momento que Wladimir Pereira Cardoso assume ser o cenógrafo e coloca em prática as muitas ideias e ideais de Ruth Escobar e, principalmente, de Victor Garcia, uma nova visualidade é proporcionada, diferente daquela entalhada por Jean Genet na edificação de seu texto teatral. Há uma interpretação de enunciados que gera um texto visual e, com isso, a cenografia é aquilo que está contida num certo espaço, com certos e diversos propósitos. Afinal,

Cenografia não é apenas um signo que denota e conota um ambiente e/ou uma época, ou que simplesmente informa um espaço, configurando-o: a boa cenografia é a que participa também da ação narrativa, que não é apenas algo externo a ação decorativamente, mas que se identifica até com o estado psicológico dos personagens ou o ambiente da cena. Como o nome está dizendo, a cenografia é uma escritura da cena, é uma escrita não-verbal, icônica, que deve imbricar-se nos demais elementos dramáticos, trágicos ou cômicos (PIGNATARI, 1994, p. 72).

Considerando a amplitude dada a este termo por Décio Pignatari (1994), Victor Garcia proporcionou trazer à cena toda uma visualidade que ultrapassasse o que é somente um cenário de contornos construtivistas, comandado por engrenagens. Exemplo disso é o momento que os dois

balancins, contendo Carmem e Irma descem do centro do teto ao som de um mantra. Iluminadas, as duas, em uma certa parte, travam um diálogo de cunho mais íntimo, porém estão distantes, separadas nas gaiolas. No entanto, os balancins se aproximam; elas estão uma de frente a outra, e, deitadas, elas se beijam. Visualmente, este aproximar injeta uma carga de poeticidade que provavelmente seria bem diferente se a cena se desse no solo, num palco a la italiano.

A atriz Célia Helena que interpretou Carmem na adaptação brasileira relata, na abertura de uma exposição em homenagem a Victor Garcia, em 1995, que o diretor franco-argentino pedia as intérpretes dessa cena que fossem como duas libélulas soltas no espaço. “Duas libélulas voando, tentando se encontrar, tentando se amar” (DEL RIOS, 2012, p. 215).

A força visual proporcionada pelo espetáculo está também em outros momentos, como na estrutura circular em torno do palco que se move para a entrada dos revolucionários. A plateia se movimenta, mesmo acomodada. É perceptível que quando o cilindro se abre, produz uma sensação de trepidar, um tipo de insegurança para os espectadores. Provavelmente, tal efeito foi intencional, já que é uma cena que se refere a revolução contida na peça.

A iluminação do espelho parabólico que comporta, na cena final, muitos figurantes nus que escalam o espiral onde está o público também é primorosa, visualmente dizendo. A incidência de luz se destaca e faz com que a cena ganhe contornos monumentais; a música “Missa da Coroação de Mozart” contribui para este momento e para a magnitude do desfecho de *O Balcão*.

Dessa forma, é possível perceber como Victor Garcia orchestra sua versão para os palcos com maestria, pensando nos ecos que ela produzirá para quem assiste.

Referindo-se ao diretor franco-argentino, Peter Brook, no livro de Jefferson Del Rios sobre a biografia de Garcia, ecoa:

Victor é talvez o único a utilizar todos os elementos de uma forma, como se esses elementos fossem o equivalente das cores para um pintor ou notas para um compositor. Ele usa o movimento, o som, como um vocabulário. Para ele, o ator, o

corpo, a palavra, o cenário, a iluminação são, cada um, signos de um mesmo alfabeto (DEL RIOS, 2012, 74).

Mesmo com críticas tão positivas e entusiasmadas do trabalho que Victor Garcia produziu para o Brasil em *O Balcão*, curiosamente, ele não recebeu o prêmio de melhor diretor. Cabe assinalar que no ano anterior, Garcia já tinha sido premiado por *Cemitério de Automóveis*. Porém, a premiação de melhor indumentária foi concedida, no ano de 1969, para o vanguardista Garcia.

Retornando à parte analítica de *O Balcão* e dando sequência à proposta deste último subcapítulo, este estudo fará, a partir desse momento, a análise do figurino que é um elemento consubstancial de visualidade. Porém, torna-se importante frisar que as imagens utilizadas nessa parte da tese são algumas poucas disponibilizadas pelo Museu Lasar Segall e pelo arquivo do Teatro Ruth Escobar. Quando convier, será consultado visualmente a edição resumida da apresentação postada por Jorge Bodansky e disponível no canal do youtube, no endereço a seguir:

<https://www.youtube.com/watch?v=6JZmcMGs2GA&t=1154s>.

Pelo intervalo de tempo em que *O Balcão* foi exibido no Brasil (1969-1971), as fotografias conseguidas do espetáculo, são, na sua maioria, preto e branco. Tratando-se do objetivo desse subcapítulo, a análise, a partir de imagens que não sejam coloridas, acaba não permitindo observações que recaiam sobre a cor e sua significação no contexto do figurino. No entanto, não prejudica um olhar mais generalizado e associações de como a rubrica de Jean Genet explana a descrição de tais indumentárias.



Figura 32: O ator Rofran Fernandes vestido de Bispo na encenação brasileira de *O Balcão*, de Jean Genet. Imagem do acervo do teatro Ruth Escobar.



Figura 33: O ator Raul Cortez, de Bispo e a atriz Vera Lucia Buono no papel de pecadora. Imagens do acervo do museu Lasar Segall.

As imagens 32 e 33 são, como pode ser visto, do personagem Bispo. O figurino é composto pela sotaina, que é a roupa eclesiástica tradicional, com

camadas de renda, mangas volumosas. Por cima da batina há um tipo de sobreposição com bordado dourado, a mitra não é a mesma, considerando as duas imagens, no entanto são triangulares, bem pontiagudas. O personagem utiliza ainda o báculo e uma larga capa cor púrpura com bordados dourados. Na capa, há o símbolo, em proporções grandes, de chaves que estão cruzadas. Esta imagem é de um símbolo católico, que representa a ligação entre o céu e a terra. Há também de se frisar que a escolha da capa cor púrpura, segundo Souza (2009), juntamente com o dourado, é a cor usada nas comemorações religiosas da sexta-feira santa, além de simbolizar o clero e a nobreza.

A figura 32 mostra dois artifícios singulares para que o personagem esteja maior, assim como Jean Genet indica em suas rubricas. Há uma mão postiça na posição típica da bênção papal, com os dedos indicador e médio suspensos. Ademais, Victor Garcia optou pelas andas. É uma pequena estrutura de aço presa ao pé. Não parece ter os cinquenta centímetros tal como indica Genet, mas é um artifício que garante que alguns personagens andem a certa altura do solo. A maquiagem é neutra, sem interferência no rosto que provoque uma imagem hirta. O báculo também dourado é de alta dimensão. Na liturgia dos prelados, ele é usado por altos cargos episcopais. Não é possível determinar se há alguma insígnia no cajado, somente afirmar que seu formato em espiral é o que é o comum nos báculos dos representantes da igreja.

Enfim, o figurino do personagem Bispo é faustoso, usando recursos que avolumam e aumentam sua presença no palco. Não necessariamente é como indica a rubrica do texto genetiano, no entanto apresenta elementos ricos que o particularizam, como as andas e a mão postiça. Há de se considerar quão desafiante foi para o elenco brasileiro de *O Balcão* o uso das andas, uma vez que o palco foi móvel e ora os personagens sobem em treliças, ora estão suspensas em gaiolas.



Figura 34: O ator Sérgio Mamberti de Juiz, a atriz Neide Duque de pecadora em encenação de *O Balcão*. Imagem do acervo do teatro Ruth Escobar.



Figura 35: O Juiz, o carrasco e a ladra na encenação de *O Balcão*. Imagem do acervo do museu Lasar Segall

As figuras 34 e 35 focam os personagens Juiz, carrasco e ladra. Como é possível perceber, Victor Garcia optou pelo figurino do Juiz com a indumentária padrão: toga preta com uma pequena sobreposição branca. A roupa também apresenta uma manga mais avolumada. Na figura 34, é perceptível, como no personagem Bispo, a estrutura metálica está presa ao pé possibilita que o ator fique bem mais alto. Com exceção do rosto maquilado, o figurino cumpre o que é indicado por Genet na sua rubrica.

A ladra está vestida com uma *lingerie* preta, composta por um corpete e uma cinta-liga, diferente da indicação genética que cita uma roupa de musseline para essa personagem. O carrasco está somente com um tapa-sexo. Como explicitado no capítulo terceiro, o trio reproduz uma cena sadomasoquista e a paramentação está de acordo com a rubrica explicitada por Jean Genet. Na encenação brasileira, o carrasco utiliza o chicote com um violento realismo, dominando a ladra e executando, dessa forma, as ordens do Juiz.



Figura 36: O ator Dionísio Azevedo e a atriz Thelma Reston nos papéis de General e "Pombinha" na encenação de *O Balcão*. Imagem do acervo do teatro de Ruth Escobar.

Na cena entre O General e a prostituta, Victor Garcia optou por um figurino mais simplista, como pode ser visto na figura 36. Não utilizou adereços como espada, chapéu de dois bicos, botas acaju de verniz, como citado no texto genetiano. O uniforme é o completo de General, composto por calça, blazer e a bota coturno. A imagem evidencia o personagem sobre andas, tal como o Bispo e o Juiz em cenas anteriores. Não é possível afirmar se há condecorações penduradas no blazer. O pedido da rubrica do texto genetiano de o personagem ter um semblante maquiado, de forma exagerada, como pode ser percebido, também não foi atendido.

Pombinha, nome meigo dado à prostituta que faz o papel de égua, está também com vestes íntimas, composta por um corpete e cinta-liga de tom mais claro. Os seios fartos não estão à mostra, mas seu volume está explícito. Não foi usado, durante a cena, o saiote pregueado com um cavalo. Garcia optou por deixar as mulheres que fazem o papel das prostitutas com roupas íntimas, provavelmente para não perder a referência de que a ação se passa, afinal, em um bordel.

A casa de ilusões, com salões equipados com espelhos e lustres, fica intencionalmente irreconhecível diante de tamanha estrutura de aço e engenhosidade. Sendo assim, o mais razoável seria Victor Garcia trazer as mulheres que fazem ficticiamente a pecadora, a ladra e a égua com roupas mais íntimas, próprias de condutas de bordel.



Figura 37: A atriz Ruth Escobar de Irma na encenação de *O Balcão*. Imagem do acervo do Museu Lasar Segall.



Figura 38: A atriz Ruth Escobar, de Irma no cortejo da cena da rainha. Acervo do museu Lasar Segall.

Irma tem dois momentos na peça. Um, como a autêntica dona do bordel, que quer satisfazer seus clientes, pensando em detalhes para isso. Outro, como rainha, breve título que recebe depois da montagem de uma exibição falsa. Para o primeiro momento, o figurino foi também um corpete, no entanto, todo bordado de pedrarias, o que o deixa mais requintado e se sobressaia, se compararmos com a *lingerie* das personagens que atuaram anteriormente. A cor preta é sóbria, no entanto a sobreposição de musseline que tem por cima do corpete e o fato de ele ser todo bordado, quebra a sobriedade que a cor preta preconiza. A rubrica de Jean Genet indica que realmente Irma esteja de preto, contudo, não entra em detalhes acerca de tecido.

A imagem 38 revela o momento em que Irma é elevada à rainha e, por isso, recebe um imenso manto, além de também uma voluptuosa coroa. Nesse aspecto, Victor Garcia propôs dimensões significativas para esses apetrechos. Genet cita que o figurino da majestade deve vir composto de um manto de arminho e de um diadema. No entanto, o diretor franco-argentino optou por uma pontiaguda coroa, fazendo paralelo com as andas que Irma também incorporou nas suas cenas como Rainha.

Há de se destacar que a encenação brasileira, na concepção de figurino de Victor Garcia optou por algumas cenas com atores nus. O próprio Bispo fica nu em alguns momentos, o carrasco está apenas com um tapa-sexo, Roger é içado com os braços voltados para cima, seminu, e, ao final, o colossal fosso, que está junto do espelho parabólico, apresenta muitos homens completamente nus, que escalam a estrutura do espaço cênico. A respeito dessa questão é interessante o que pontua Viana (2015, p.33): “Os anos 1960-1970 trouxeram para a cena toda a liberdade provocativa da nudez e do amor livre entre todos e tudo”.

E quando falamos de *O Balcão* estamos nos referindo a um teatro de vanguarda cuja exposição corporal emoldura certos significativos que explicitam sentidos que o texto propicia. Afinal devemos considerar que

a nudez passa a contribuir com cores, formas, volumes, texturas e movimentos do corpo, mas fica alterada como fator de base a cada novo elemento que é acrescentado ao corpo do *performer*. A nudez, assim, se transmuta, solicitando nova interpretação e julgamento do seu enquadramento em cena, já que é para o espetáculo como um todo que os trajes existem (VIANA, 2015, p. 35).

Como dito, o figurino é aquilo que cobre a pele do ator enquanto atuante numa cena. Segundo Silva (2005), muito mais do que servir para a encenação, o figurino deve ser visto como um símbolo, um elemento essencial de narração. O que Victor Garcia fez ao assinar o figurino da peça *O Balcão* foi um processo de interpretação e de construção. Cada indumentária é um elemento visual que estabelece, como frisado por Ghisleri (2001, p. 13), “um essencial elo de significação entre o personagem e o contexto do espetáculo”.

Mais do que atentar-se para rubricas descritas por um dramaturgo, pressupõe que o figurinista precise decodificar a essência do personagem e traduzir em tecidos, cores, volumes e formas sua personalidade e função em cena.

No caso de Garcia e *O Balcão*, o figurino atende com proximidade o que Jean Genet descreve. Prova disso são os volumes e dimensões, como na roupa do Bispo, nas andas colocadas nos principais personagens, e na atenção às indicações de cores. Garcia demonstra assim, habilidade para decodificar a linguagem verbal em elementos de símbolos visuais. Dessa feita, é bom ressaltar que tanto ele quanto Genet não compactuam com o teatro realista. Nesse ínterim cabe colocar as palavras de Del Rios (2012) sobre os dois grandes homens de teatro:

O universo cênico de Victor Garcia sempre impressiona. Em *O Balcão*, ele conseguiu um jogo de efeitos monumentais, mas em forma de cerimonial que ia ao encontro da essência de Jean Genet. Trabalho que desfez a linguagem cênica mais conhecida para a reinvenção de outra maneira de fazer teatro, provocando com isso discussões estéticas que continuam até hoje (DEL RIOS, 2012, p.210).

Este último capítulo centrou-se em um especial momento que houve na história do teatro brasileiro: a encenação da peça *O Balcão* no Brasil. A viagem contida nele foi de trazer à tona informações consubstanciais sobre a empreitada de sua produção, considerando seus idealizadores, seus desafios e suas conquistas. Uma pesquisa em fontes documentais também permitiu visualizar percursos que demonstraram o triunfo da adaptação brasileira - uma produção que, embora não tenha erguido um bordel com lustres e cortinas de veludo bordô, rompeu com o óbvio, e edificou plataformas com rampas treliçadas e gaiolas suspensas, inebriando o olhar e a memória daqueles que compartilharam a cena. O êxtase provocado pelo que foi transposto do texto para o palco corrobora o quão impactante foi a visualidade que se fez presente nos quase dois anos de *O balcão* em cartaz em São Paulo. Afinal, cada montagem teatral se curva diante de uma história, e cada história é edificada a partir de formas de contar e também de mostrar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história de qualquer escrita evoca muitos trajetos, leituras, relações e revelações que mudam ou confirmam certas suposições. O pesquisador é lançado em um labirinto cujas leituras se revelam dependentes de outros conceitos, teorias, eixos, significados e significantes. Esta pesquisa, a princípio, foi sobre um texto, de um autor, no entanto, fez emergir muitas outras importâncias correlacionadas ao que emana desse texto.

A escrita de uma tese cujo berço primeiro é um texto teatral já implica injetar uma forma de compreensão peculiar, uma vez que a leitura desse texto desembocará numa vívida representação, nem que seja uma representação, *a priori*, mental. Ler e compreender uma literatura cênica são, indubitavelmente, lidar com um “texto aberto”, que como assinala Ryngaert (1995, p.3), é um texto preguiçoso e esburacado. Segundo o autor, esses dois adjetivos são usados para designar o texto de teatro, uma vez que esse tipo específico de texto é de difícil leitura. Compete então ao leitor alimentar a “máquina preguiçosa” e inventar sua relação com ele. Dessa forma, Ryngaert alinhava que o leitor precisa imaginar em que sentido os buracos vazios do texto podem ser ocupados, nem de mais, nem de menos, para que esse leitor então sonhe com uma virtual encenação.

O texto escolhido para essa empreitada foi *O Balcão*, do autor francês Jean Genet. De leitura nem tanto morosa e pulsando possibilidades interpretativas em seus buracos na grande teia que é *O Balcão*, Genet oferta ao seu leitor um território repleto de barroquismos, cultuando também a beleza da textura do avesso. Embora o texto em questão seja conhecido nos diferentes meios de pesquisa de alunos, em especial, de teatro, esta tese tratou de injetar um olhar não tão convencional para estudá-lo: o da visualidade.

Tal percepção emanou do que, essencialmente, o texto genético concedia em sua leitura esburacada. Afinal, a tessitura da escrita do autor francês ativa formas de visualidades que acentuam legitimamente sua dimensão de significados. Dessa feita, o objetivo central desta tese tratou de investigar a visualidade do texto *O Balcão*, escrito pelo dramaturgo francês Jean Genet, destacando sua estética e poética a partir do plano literário contido tanto nas rubricas como nas falas dos personagens. Para isso, o estudo desenhou uma

cartografia, propondo respostas, ou pelo menos, descobertas, ou ainda, inquietações no mapa do trajeto desta tese.

Essa cartografia iniciou-se explorando o conceito de visualidade, acreditando ser esse um processo cujo ato de observar ativa visões que se interiorizam no esquema mental e que procedem ou acompanham a imaginação verbal. No entanto, no texto a visualidade é concedida ao leitor a partir de descrições, entalhes de detalhes e pormenores que promovem um espaço múltiplo de possibilidades interpretativas que se desenrolam diante dos olhos. É a ativação do olhar que, particular, materializa sentidos e condutas estéticas. Falou-se também da significância da rubrica para o texto teatral, acreditando ser esse artifício um condutor de visualidades, uma vez que é comum descrições nada ínfimas nessa parte. A rubrica revela pensamentos, adjetivos, sensações, sentimentos não revelados na fala, mas que trovejam na chuva das visualidades.

Sobre Jean Genet, pode-se acompanhar uma trajetória realizada por experiências de uma vida marginal. Como assegura Campos (2002, p. 16), “Genet atravessa essas experiências como a percorrer os mais diversos trajetos labirínticos da condição humana”. Orfanatos, hospitais, abrigos, famílias adotivas, casas de correção para menores...Esses foram cárceres que nunca aprisionaram a mente inventiva do sempre leitor Genet. Com a literatura, a escrita também se transforma fruto de sua vivência e, munido dessa poderosa arma, Genet se redescobre e é descoberto. Suas primeiras obras são consideradas autobiográficas e têm como cenário suas experiências no cárcere.

Poeta, escritor de romance, Genet também se consagra no teatro e lá abandona temas do que viveu e presenciou na prisão, tal como o homoerotismo. Suas várias experiências estéticas, imersas na multiplicidade de reflexos, na profundidade das aparências, no vigor da paixão, nos mistérios da morte compõem a aquarela das cores temáticas utilizadas nas pinturas quase sempre expressionistas da sua literatura cênica. De acordo com Campos (2002), o processo de escrita de Genet é composto por trajetos, desvios, idas e vindas, escambos, espelhos, simulacros, reflexos e jogos como os interiores das prisões. O autor sinaliza que principalmente os romances e a literatura cênica de Genet

evidenciam essa composição, por meio de uma linguagem repleta de figuras de linguagem, tais como antíteses, metáforas, hipérboles.

Essa escrita, além de tão diferentes trajetos, nos conduz a experiências estéticas e poéticas. A palavra estética está relacionada ao estudo do belo. Segundo as considerações de Nunes (2008), a palavra *aisthesis*, em grego, significa o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade. De acordo com contribuições do autor, a experiência estética é fundamentada na intuição ou no sentimento dos objetos que nos satisfazem, independente da natureza real que possuem. A escrita de Jean Genet é como a revelação de sua alma: um instigante caleidoscópio, que com riqueza e variedade temáticas, conduz a um movente território de sensações, experiências, tendências, surpresas. Como arremata Hegel (1996), despertar a alma, este é o fim último da arte, este é o efeito que ela pretende provocar. Essa é a morada própria das construções estéticas. A poética própria de Genet está na sua forma própria de criação textual. Ele articula sua linguagem poética ao conduzir lapidações marcadas pelo jogo, pelo exagero, pela singularidade, pelo seu estilo, pelas figuras de linguagem que utiliza e enobrece aquilo que cria.

No caso de *O Balcão*, diversos e distintos aspectos são semeados no decorrer de suas nove quadras, como foi percebido. A tessitura de sua escrita traz uma literatura cênica com personagens singulares, dominados dentro de um bordel pelas suas vaidades, suas mentiras, suas relações de poder, cultuando principalmente a ilusão, que refletida em diversos espelhos, produz imagens narcísicas de uma farsa. O aspecto metateatral abordado brevemente neste estudo, por sua vez, transporta o passivo espectador no trem da narratividade cênica. Jean Genet utiliza um pomposo enredo que evoca características próprias de metapeça, conseguindo assim demarcar a sua singularidade no universo dos dramaturgos da escola do Teatro do Absurdo.

Buscou-se com o terceiro capítulo mostrar como a visualidade se faz presente na obra genética em estudo, a partir de um entalhe de pormenores que possibilita o eclodir de uma trama de significações. No jogo de palavras e expressões com uma carga descritiva que permite constituições de sentidos, Genet esculpe seu senso estético. O traje de cena foi considerado nesta tese

como algo que ultrapassa a mera função de vestir um personagem. Ele carrega, para Genet, uma teia de proporções significativas, como foi visto especialmente no texto teatral *As criadas*. Significações que pulsam quando consideramos a visualidade obtida em *O Balcão* a partir da descrição do figurino, cenários, efeitos de maquiagem, dentre outros gatilhos visuais que o texto possibilita. Dessa forma, descrever cautelosamente elementos que compõem essas indumentárias, cenários, maquiagens em *O Balcão* faz parte da literatura barroquizante do autor francês.

Cabe também frisar que o terceiro capítulo possuiu um caráter mais analítico, como pode ser conferido no subcapítulo 3.3, e essa análise recaiu sobre um texto, considerando a palavra e não a imagem. O figurino de palco é uma interpretação do diretor ou do figurinista e elemento essencial que auxilia na apreensão que emana da palavra. A opção em analisar a descrição do traje cênico, principalmente, considerando como ele aparece no texto genético possibilitou um eclodir imaginário de cores, estampas, texturas, cortes, recortes e misturas plásticas. Ademais, vale a pena reafirmar que o figurino se torna elemento essencial para conduzir os sujeitos comuns a suas condições de homens poderosos, praticantes de atos sublimes como perdoar, julgar e dominar. O traje de teatro descrito por Genet demarcou possibilidades interpretativas que exortaram leituras que nortearam a compreensão do seu texto teatral, firmando condições de compreender os personagens e seus comportamentos. Esteve, especialmente, neste intervalo a proposta principal desta tese: o de estudar a visualidade genética, a partir do texto *O Balcão*, considerando, sobretudo, o traje cênico. E como preconiza Calvino (1989), não exercer as potencialidades pertinentes à visualidade de um texto é incorrer no perigo de perder a faculdade humana fundamental: “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 1989, p. 107-108).

Como um desdobre desse estudo, pode-se contemplar, no último capítulo, informações acerca da encenação brasileira de *O Balcão* no final de uma década ímpar para a história cultural do Brasil. A portuguesa Ruth Escobar e o franco-

argentino Victor Garcia estremeceram a cena artística, principalmente teatral, no nosso país. O luxuosíssimo bordel descrito por Genet com biombos, lustres, cortinas foi interpretado pelos idealizadores como um túnel com mecanismos de uma engenhosidade admirável. E como demarca Michálski (1970), o texto complexo e altamente significativo cuja barroca linguagem poética foi transposta na sua tradução fica de tal modo ofuscado pelo impacto da encenação. Entretanto, é fato que existe uma profunda identificação entre a sugestão ritualística claramente contida na peça e a celebração teatral de Victor Garcia.

Indubitavelmente, a visualidade ganhou um ritmo que pulsou nos artificios cênicos da arquitetura engendrada no túnel circular de *O Balcão*. Porém, mais do que considerar o choque sensorial proporcionado por rampas de treliça, gaiolas suspensas, plataformas que se erguiam, esta tese lançou um olhar para o figurino utilizado na encenação. As imagens conseguidas por meio de pesquisa documental indicam que Victor Garcia aproximou-se da descrição feita por Jean Genet, principalmente no que diz respeito à colocação de andas para uma maior dimensão do ator.

Demarcando o fim desse estudo cabe ressaltar que o texto *O Balcão* pulula uma trama de assuntos que podem e devem ainda ser pesquisados, tais como: o espelho e seus reflexos, as relações de poder exercidas entre os personagens, evidências de metateatro contidas nele, relação com outra linguagem artística como a pintura, dentre outros. Ademais, Jean Genet é um autor intrigante, detentor de uma genialidade que, como os espelhos, reflete sua vivência, que vai do cárcere, passa pela intelectualidade e se firma em causas sociais. As esquinas de sua vida apresentam um entroncamento comum: seu amor pela escrita.

A certeza que temos, finalmente, é a de que falamos de teatro, arte, visualidade, Jean Genet, *O Balcão*, figurino, teatro no Brasil, Ruth Escobar, Victor Garcia, encenação de *O Balcão* no Brasil, revirando o baú de encantamentos que esses temas provocam. As mesclas desses fios temáticos não esgarçam o fim de uma urdidura. Não há fio de Ariadne recolhido no labirinto de estudos de uma tese. Desta forma, esperamos que tais reflexões se prolonguem em entrecosmos tecidos por outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1963.

ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon. Michel Foucault and the theory of power. *Tempo Social*; **Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 7(1-2): 105-110, 1995.
<https://doi.org/10.1590/ts.v7i1/2.85209>

ANDRADE, F. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê Editora, 2001.

ANGUS, Emilly. **Dicionário da Moda**. São Paulo: Publifolha, 2015.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

BECKETT, Samuel. Play. *In*: BECKETT, Samuel. **Collected shorter plays**: Samuel Beckett. New York City: Grove Press, 1984a. p. 145-160.

BORGES, Ana. **O balcão Garcia Genet Martim**. O jornal, São Paulo, 12 jul. 1970.

BRANCO, L. O duplo teatral em os negros, de Jean Genet. **Revista Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 10. Ano 9, 2010.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Daniel Correa Felix de. **A paixão segundo Jean Genet**: labirintos e barroquismos, 2002, 183p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

CARDOSO, W. Pereira. Teatro Ruth Escobar. *In*: **O Balcão, de Jean Genet**. Ano II, 15 de jul-15 de ago, 1971.

CARMO, T. **Didascálias no Oedipvs de Sêneca**. 2006. 125 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da Moda**: semiótica, design, corpo. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2003. (Coleção Moda & Comunicação).

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. 2.ed. rev. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004. (Coleção Moda e Comunicação).

COHEN, D. R. **Cenografia para além do Teatro**. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARLSON, M. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Unesp, 1997.

DEL RIOS. **O teatro de Victor Garcia**: a vida sempre em jogo. São Paulo: Edições Sesc: 2012.

ESCOBAR, Ruth. **Maria Ruth**: uma autobiografia. São Paulo: ARX, 2003.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1961.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *In*: STRACHEY, J. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago. 1974.

GARCIA, Victor. Teatro Ruth Escobar. *In*: **O Balcão, de Jean Genet**. Ano II, 15 de jul-15 de ago, 1971.

GASPARI, Elio. **Ditadura envergonhada**. São Paulo Editora: Cia. das Letras, 2002.

GENET, Jean. **O Balcão**. Trad. Jaqueline Castro e Martim Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

_____. **As criadas**. São Paulo: Editora Presença, 1986.

_____. **Os negros**: clowneria. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988.

_____. **Os biombos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

GHISLERI, J. M. **Figurinos para espetáculos**. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Trad. Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac, 2010.

GUSTAVO, A. Jean Genet. **Correio Braziliense**, Brasília, 1970.

JAKBSON, R. **Questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

LEITE, A. GUERRA, L. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Mariângela Alves de. A cenografia de J. C. Serroni. *In: Catálogo de Evento Uma experiência cenográfica - J. C. Serroni e o CPT SESC (SESC 1999)*.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

LURIE, A. **A linguagem das roupas**. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAGALDI, S. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

_____. Para entender melhor O balcão. *In: O Balcão, de Jean Genet*. Ano II, 15 de jul-15 de ago, 1971.

_____. O ritual do teatro novo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 dez.1969.

_____. Um teatro memorável. **Diário da Tarde**, São Paulo, 23 ago. 1986.

MENDONÇA, M.M. C. M. **O reflexo no espelho: o vestuário e a moda como linguagem artística e simbólica**. Goiânia : Ed.UFG, 2006.

MESQUITA, C.; PRECIOSA, R (org). **Moda em ziguezague: interfaces e expansões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

MICHALSKI, Y. O Balcão: teatro visto na vertical. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan., 1970.

MONTEIRO, Walmir. **O exemplo de Jean Genet**. Salvador: Clube de Autores, 2012.

MORALY, Jean-Bernard. **Jean Genet a vida escrita - biografia**. Éditions de La Différence. Paris, 1989.

MOSTAÇO, Edécio. **O Balcão**. **Revista Palco e Plateia**. São Paulo. Ano 1, n. 4, dez 1986.

_____. **Teatro e História Cultural**. **Baleia na Rede**: estudos de arte e sociedade. Marília/SP, v. 9, n. 1, 2012.

MOURA, C. **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais. São Paulo: ECA – Universidade de São Paulo, 2017.

MUNIZ, R. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Senac, 2004

NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: Min. da Cultura/INACEM, 1987.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2008.

O BALCÃO: Cena, Música e Interpretações. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1970.

O BALCÃO completou um ano em São Paulo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 fev. 1971.

O BALCÃO inventa um teatro loucura. **Última hora**, Rio de Janeiro, 26 dez, 1969.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PALLOTTINI, Renata. **A Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PRADO, Décio de Almeida *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PEIXOTO, F (org). **Reflexões do teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da Televisão**. 3ª ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

REZENDE, G. R. **Nas teias da ficção**: espacialidade e visualidade em Antes do baile verde. 2010, 140 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

RODRIGUES, Eder Sumariva. **O embate além do sangue e da carne de Ruth Escobar**: facetas de uma guerreira, 2015. 443 p. Tese de doutorado. (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva. 1970.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROSA, J. Guimaraes. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global Editora: 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. São Paulo: Editora L&pm, 2008.

RUTH, Escobar. **Maria Ruth**. São Paulo: Editora Guanabara, 1997.

SAADI, F. **Os negros**: uma introdução. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988.

SARTRE, Jean Paul. **Saint Genet**: ator e mártir. São Paulo: Vozes, 2002.

SILVA, A. J. **Para Evitar o Costume**: figurino-dramaturgia. Florianópolis, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SOUSA, N. **A roda, a engrenagem e a moeda**: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil. São Paulo: UNESP, 2003.

SOUZA, Luiz Antônio. O Balcão. **Diário de Natal**, Natal, 04 de junho de 1970.

TUDELA, E. A. **Práxis cênica como articulação de visualidade**: a luz na gênese do espetáculo. 2013. 629 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

VIANA, F. **O figurino teatral e as renovações no século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

WHITE, Edmund. **Genet: uma biografia**. São Paulo: Record, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CITAÇÕES DE MATERIAL DE SÍTIOS DA INTERNET

ANDRADE, José Carlos dos Santos. Projeto O Balcão. *In*: CARRONDO, Carla; MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto (org.). **O Estranho e o Estrangeiro no Teatro**. Porto: Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2016. (Coleção: Teatro do Mundo). Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14545.pdf>. Acesso em: 02 set. 2018.

BOUGON, Patrice. Os negros americanos em um cativo apaixonado, De Jean Genet (do clichê sobre o negro a sua imagem em movimento). **Remate de Males**, Campinas, 34(1): 249, Apr. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/viewFile/8635845/3554>. Acesso em: 17 ago. 2018. <https://doi.org/10.20396/remate.v34i1.8635845>

CASA NOVA, Vera. PEREIRA, Elvina M. C. Contribuição para uma nova leitura do texto teatral. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v.7, p. 300-317, 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1241>. Acesso em: 09 maio 2018. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.7..300-317>

DORT, B. A representação emancipada. **Revista Sala Preta**, v.13, n.1, jun 2013. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/. Acesso em 09 de junho de 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>

FACIO, Ángel. El Balcón: **Teatro Espanhol**, Madrid, [s/d]. Disponível em: <https://studylib.es/doc/8366271/de-jean-genet---teatro-esp%C3%B1ol>. Acesso em: 02 abr. 2018.

FREUD, S. Os instintos e suas vicissitudes. Obras Completas, **ESB**, v. 14, 1974. Disponível em: <http://docplayer.com.br/51552736-Os-instintos-e-suas-vicissitudes.html>. Acesso em: 15 jun. 2018.

GLENADEL, P. O Giacometti de Genet. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, July/Dec. p. 225-235, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n2/a06v05n2.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2018. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2003000200006>

O BALCÃO. Direção: Victor Garcia. Produção: Ruth Escobar. Realização: José Agripino de Paula. Imagens: Jorge Bodanzky. 1 vídeo (26:45 min), 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6JZmcMGs2GA&t=4s>. Acesso em: 17 mar. 2017.

PALESTRA sobre Victor Garcia e O Balcão de Jean Genet com Edécio Mostaço. 1 vídeo (1h36 min), 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=13u4LPmyi6s&t=1188s>. Acesso em: 18 mar. 2017.

ROMANN, Holger. 1909: Nasce Eugène Ionesco, mestre do Teatro do Absurdo. **DW**, Portugal, 2012. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1909-nasce-eug%C3%A8ne-ionesco-mestre-do-teatro-do-absurdo/a-4933045.A>. Acesso em: 20 jun. 2017.

RODRIGUES, Geiza. Jean Genet: santo transgressor. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/GEISA RODRIGUES.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SAGAYAMA, Mario. Terá sido: a voz, o sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett. **Questão de Crítica**, v. VIII, 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/author/mario-sagayama/>. Acesso em: 10 out. 2018.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. 2011. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/1Ka48i>. Acesso em: 15 ago. 2018.

SANTOS, Fabiano R. S. Grotesco: um monstro de muitas faces. *In*: SANTOS, Fabiano R. S. **Lira dissonante**: o grotesco na lírica romântica brasileira ... 2009. 417f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2009. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102364/santos_frs_dr_arafcl.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

SCHORN, Mariana da Costa. **O eu e o espelho (do cinema)**: ficção e realidade. 2011. 105f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) - Instituto de Psicologia, UFRGS, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/33316/000790372.pdf?...1>. Acesso em: 07 out. 2018.

UN CHANT d'Amour. Produção de Nico Papatakis. França: Connoisseur Video, 1950, 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x22mtu3>. Acesso em: 25 jul. 2017.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. Figurino: nudez em cena: normal, provocativa... escatológica? **Dobras**, v. 3, n. 6, 2009. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/280>. Acesso em: 25 mar. 2020. <https://doi.org/10.26563/dobras.v3i6.280>

VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Sala Preta** 17(2):130, Dec. 2017. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/322513938_O_traje_de_cena_como_documento. Acesso em: 15 ago. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p130-150>

_____. Uma coleção de trajes de cena: como lidar com ela? *In*: I SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS. 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: USP, 2010. Disponível <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002704700.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.