

**Análise de monólogo: do texto escrito à cena - *Só os babacas morrem de amor* de César Brie e *É só uma formalidade* de Quatrolocinco - Teatro do comum**

**Monologue analysis: from the written text to the scene - *Only assholes die of love* by César Brie and *It is just a formality* by Quatrolocinco - Common Theatre**

Ana Carolina Rezende Leão<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta pesquisa investiga a estrutura monológica tanto em texto escrito pelo autor César Brie, *Solo los giles mueren de amor*, como na peça livre inspirada em sua obra, *É só uma formalidade*, do grupo teatral Quatrolocinco – Teatro do comum, comparando a diferença entre suas estruturas. Para tanto, realizar um passeio pela forma e/ou estrutura dialógica também foi necessário, tendo em vista o tênue limite que separa uma da outra. Refletimos sobre as variadas possibilidades em relação à presença de uma dessas estruturas nessas obras lidas e/ou espectadas, tendo a devida sutileza de não enquadrá-las dentro de uma ou outra forma de modo óbvio, isto é, o monólogo não necessariamente se trata de apenas um ator em cena, nem o diálogo obriga a presença de dois ou mais atores no palco. Para tanto, atores ativos foram entrevistados e suas experiências artísticas práticas e teóricas nos foram válidas para o desenvolvimento de nosso pensamento.

**Palavras-chave:** César Brie; monólogo; diálogo; teatro; Ditadura Militar Argentina.

**Abstract:** Over the centuries, women have avoided the construction of their own speech and submitted to the generations and generations of distorted and sexist speeches. As women conquest their space and their right of expression, they move inside of the social environment and gets out of submission passive and submissive place. Considering the female presence in the dramaturgy as a part of this process, our research proposes to analyze how the female thematic is

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras – Estudos Literários de Língua Portuguesa e Graduanda em Letras – Estudos Literários de Língua Espanhola, ambos pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Esta pesquisa foi orientada pela profa. Dra. Sara Rojo como Monografia de conclusão de curso e foi desenvolvida no âmbito do Projeto “Imagem, Ética e Estética na Literatura Dramática e no Texto Espetacular Latinoamericano”. E-mail: [leaoanacarolina@yahoo.com.br](mailto:leaoanacarolina@yahoo.com.br)

presented inside the dramaturgy in Latin America in the 1990's decade, from women's point of view. For this intent, we propose to analyze six dramatic texts written by three Latin American women: an Argentinean, Griselda Gambaro; a Chilean, Inés Margarita Stranger; and one Portuguese, rooted in Brazil, Maria Adelaide Amaral.

**Keywords:** female dramaturgy; woman; silence; theatre.

### Introdução

*Não vão demorar. Não virão muitos, mas sim os melhores. [...] Os interesseiros não vem não. Esses que sondam o velório pra saquear o morto.* (BRIE, 2009, p. 19).

Há várias estruturas sob as quais o monólogo se realiza na cena em ação. Neste trabalho será contemplada a forma como se deu a escrita de *Só os babacas morrem de amor*, texto dramático de César Brie, cuja obra em castelhano é *Solo los giles mueren de amor*, escrita em 1993 e publicada no site do Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit).<sup>2</sup> A tradução para a língua portuguesa foi a de Sara Rojo e de Raquel França Abdanur, publicada pela Editora UFMG em 2009 na obra *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffiero e Michel Azama*.

O escritor contemplado tem tido seus textos transpostos para a cena teatral, e, por ser também diretor e ator, ele próprio contribuiu com a encenação de sua obra abordada, bem como com a sua atuação na mesma. A peça teatral em questão foi encenada pelo grupo Teatro de los Andes (do qual Brie era integrante à época da criação – hoje sua carreira é sola), e representada, pelo próprio autor, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH) em sua primeira edição no ano de 1994. Houve, ainda, o grupo belo-horizontino Quatroloscinco – Teatro do comum que criou uma encenação de livre inspiração nessa obra: *É só uma formalidade*.<sup>3</sup> Esta última peça se baseou em *Só os babacas morrem de amor*, além de noutra obra, *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce e foi, no mesmo ano, publicada pela companhia.

---

<sup>2</sup> <[www.celcit.com.ar](http://www.celcit.com.ar)>.

<sup>3</sup> Espetáculo teatral de Sérgio Andrade, Ítalo Laureano, Rejane Faria e Marcos Coletta, da companhia Quatroloscinco - Teatro do comum, estreado em 3 de setembro de 2009 na Caixa Clara (Belo Horizonte), pelos mesmos atores e diretores citados.

Por a peça ser apenas uma livre inspiração na obra desse autor, verificaremos ora a conservação de aspectos monológicos, ora as mudanças da estrutura monológica para dialógica em muitos momentos.

### **Breve panorama sobre o monólogo e o diálogo**

Para entendermos o monólogo será abordado também o conceito de diálogo. Em sua estrutura mais primária, chamaremos diálogo à conversa entre dois ou mais *atores* em cena. No entanto, essa definição é extremamente limitada, pois podemos nos deparar com um espetáculo com no mínimo *dois atores* que falam ou conversam aparentemente e que não estão dialogando de fato, isto é, trocando comentários acerca de algo, e sim estão desenvolvendo, cada um deles, mas juntos, um único assunto, como se fosse um monólogo construído por mais de um *ator* representando uma única *personagem*, ou um *espectro de personagens*, ou seja, um desdobramento de uma única em várias, como ocorre em *É só uma formalidade*. Notamos, então, que a linha que separa o monólogo do diálogo não é tão nítida e, por isso, necessitamos entender *forma e estrutura*: esta lida com o conteúdo do texto, ou seja, se é monólogo ou diálogo a maneira como aparece na obra independentemente do número de *personagens* que ao fim podemos julgar distinto do que parecia ao princípio, ao passo que aquela lida com a maneira como se dá de fato, isto é, se tem uma única *personagem* (independentemente do número de *atores*) há relação com o monólogo e se há duas ou mais (mesmo havendo um único *ator*) há relação com o diálogo. Segundo Pavis (1999, p. 93) “o critério essencial do diálogo é o da troca e da reversibilidade da comunicação”. Partindo desse pressuposto, certamente discursos que entenderíamos dialógicos se tornarão monológicos e vice-versa.

Pavis tenta delinear as possíveis formas dialógicas por meio de diversas características, a começar pelo “número de personagens” (PAVIS, 1999, p. 93) em cena. Para ele, a partir do contexto notaremos a relação entre elas (subordinação, igualdade, vínculos psicológicos etc). O número de *atores* não é fator exclusivo para compreendermos presença ou não de diálogo, e sim

o número de *personagens* e as relações estabelecidas. O “volume” (PAVIS, 1999, p. 93) é outra característica que delinea o diálogo. É necessário que as falas se sucedam num ritmo dialógico para que não se tornem grandes monólogos se passando por diálogo só pela presença de outrem (que parece estar presente somente para sustentar esta dita forma dialógica). É necessária a espontaneidade e a comunicação para que se considere um diálogo entre as personagens. Por último, temos a “relação com a ação” (PAVIS, 1999, p. 93). Para o autor, “o diálogo (e qualquer discurso das personagens) é ‘ação falada’” (PIRANDELLO *apud* PAVIS, 1999, p. 93), isto é, a fala, no caso o diálogo, tem relação direta com a ação. Pavis (1999, p. 93) diz ainda que “o diálogo e o discurso são as únicas ações da peça”; logo acrescenta que “o ato de falar, de enunciar frases é que constitui uma ação performática” (PAVIS, 1999, p. 93-94), ou seja, não há teatro sem essa ação. Mas a fala não se realiza somente com o diálogo e, assim, o último critério não o especifica, inclusive veremos que é também típico da estrutura monológica essa ocorrência.

Ainda segundo Pavis, no diálogo se pressupõe um *eu* e um *tu*, isto é, existe alguém que fala para outro e este responde, se transformando num *eu* por sua vez. Eis uma característica facilitadora para se delinear o diálogo em relação ao monólogo. Diante dessa afirmação, eliminamos a possibilidade de uma série de espetáculos de forma monológica ser de estrutura dialógica. Podemos definir um diálogo verdadeiro, que é quando as personagens falam acerca de uma mesma situação e trocam informações sobre ela; temos o diálogo-monológico, que é quando as personagens falam uma sobre a fala da outra, não consistindo num diálogo, mas num monólogo (o autor chamou de “diálogo de surdos” (aspas no original) (PAVIS, 1999, p. 94)). Por fim, há o diálogo que parte de um mesmo *ator* e Pavis acredita que o drama lírico pertença a essa forma, na qual há monólogo de várias vozes que se somam ao conjunto, isto é, uma fala complementa a outra, a princípio parecendo ser várias *personagens*, mas que, no final, se tratam apenas de falas complementares a favor de um único discurso. Talvez possamos nomear esta estrutura de monólogo-desdobramento, em que várias vozes (e um ou vários *atores*) falam diferentemente para completar o caráter profundo e *uno* do texto (e do *eu*). A essa forma parece pertencer *É só uma formalidade*.

O monólogo, por sua vez, semelhantemente ao diálogo, também parece necessitar de um interlocutor. Mas quem o seria, já que estamos falando de monólogo? Como discutido, chamamos

àquele a quem o discurso é dirigido de interlocutor, tanto no caso imaginário quanto no concreto, como um objeto, um sol, uma lua, ou qualquer outro elemento possível no cenário, ou, ainda, o próprio *eu* ou, mesmo, a plateia. Ryngaert (1996, p. 114) afirma:

[...] o destinatário da fala é sempre claramente identificado [...]. Toda fala, no teatro, busca seu destinatário, o que é verdade para o diálogo, quando várias personagens estão em cena, quando algumas estão ocultas [...], quando outras, embora ausentes, são convocadas pela fala. Isso também é verdade para o monólogo, do qual já dissemos que tinha necessariamente um destinatário.

Mas antes de pensarmos nas variadas possibilidades de estruturas monológicas, averiguemos o conceito de monólogo, retirada do *Dicionário de Teatro* de Pavis:

O monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma. [...]. O monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico. O contexto permanece o mesmo do princípio ao fim, e as mudanças de direção semântica (próprias do diálogo) são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação. (PAVIS, 1999, p. 247).

Dessa forma, notamos que o significado primeiro do termo monólogo é o discurso para si, ou seja, estamos diante de uma estrutura teatral que se vale de apenas um *ator* para proferir toda a fala, que é direcionada a si, ou ao seu interior, de modo reflexivo, rememorativo etc. Também observamos que o monólogo tende a manter a unidade do assunto, significando que, mesmo havendo mais de um *ator* em cena, o texto deve ser sempre construído de forma a constituir uma única fala, isto é, ao final, ele deve ser fechado concebendo uma única ideia, e não visões conflitantes, como costumam ser no diálogo.

Vale ressaltar que o crítico acredita que a característica de falar com um objeto seja um diálogo: “Outras comunicações dialógicas sempre são possíveis: [...] entre um ser animado e um ser inanimado (diálogo com ou entre máquinas, conversa telefônica etc.)” (PAVIS, 1999, p. 92-93). O autor considera a comunicação com objetos uma estrutura dialógica porque, segundo ele, tudo o que tem um interlocutor (visível ou não, mesmo que a réplica não venha), desde que seja suposta a presença de alguém, é considerado diálogo, afirmativa de que discordamos, pois, para o diálogo ser efetivo deve haver comunicação e esta só ocorre quando há a tentativa de réplica (de resposta) inteligível e que faça sentido no contexto.

### Aspectos históricos em *Só os babacas morrem de amor* de César Brie

Em 1954, em Buenos Aires, nascia o escritor, dramaturgo, ator, diretor e, não menos, crítico político e de uma sociedade construída aos moldes da repressão, César Brie. Fundou o Teatro Comuna Baires, em Buenos Aires, o qual durou de 1971 a 1975, quando o artista engajado se instalou na Itália, ao fugir de ameaças militares, onde consolidou o Teatro Tupac Amaru. Ajudou a edificar, em 1980, sob direção de Iben Nagel Rasmussen, o grupo Farfa, que faz parte atualmente do Odin Teatret da Dinamarca, no qual teve importante carreira teatral. Brie retornou à América Latina, quando criou, em 1991, o Teatro de los Andes, na Bolívia, juntamente com Naira González e Giampaolo Nalli. Houve forte caráter político-social nas obras do grupo, que se separou em 2009, a partir de quando Brie iniciou carreira artística autônoma. Raquel França Abdanur (2009, p. 14-15) realça:

Em geral, as obras do grupo têm forte sentido social. As personagens, em vários casos, são criadas a partir de pessoas reais, importantes por sua atuação social; “é um testemunho que se transforma em universal”. [...] O teatro de César Brie é [...] um contar histórias, uma necessidade de recordar. O que se leva para o palco é a memória, resgatando o que a História tenta exterminar. O que é ainda relevante para o grupo, segundo Brie, é poder levar o trabalho a lugares alternativos às salas convencionais de teatro, como escolas, praças e vilas.

Esse caráter político-social se reflete nas obras de Brie, como é o caso da peça teatral *Só os babacas morrem de amor*: “aborda a temática da existência humana” (ABDANUR; ROJO *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 14). O texto retrata um indivíduo frente a um ser velado que cometeu suicídio, em que aquele questiona a postura deste. Os espectadores e/ou leitores não se encontram com o vivo nem compreendem seu universo, do qual nada chegamos a conhecer, a não ser sua amizade com o morto, de quem tudo nos é revelado. Ainda, os receptores da obra, por meio da vida desse suicida, podem traçar parte de um percurso histórico, sendo a partir do recorte individual possível traçar um percurso coletivo:

Em um cenário onde a morte é protagonista, a personagem relembra os tempos juvenis, a iniciação sexual e o trabalho do artista dentro do contexto da ditadura militar na

Argentina da década de 1970. Esta temática nos permite perceber, em sua dramaturgia, a validade que outorga ao diálogo entre a história pessoal e a macro-história [...] O fato de que a temática parta da história pessoal coloca em xeque uma visão vertical e globalizadora do que acontece em um período, e abre linhas de fuga que permitem uma visão de época aberta e contraditória a partir do particular. [...] [É] um texto muito pessoal, que nos remete às ideias sobre a vida, a amizade, a arte e a morte através das experiências próprias. (ABDANUR; ROJO *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 14).

Traços desse recorte de época já começam a ser delineados no início da peça por meio da rememoração do amigo em relação ao morto, como pode ser visto a seguir: “você já tava na ruína. Você só tinha onde cair morto, mais nada. Feliz de você. Tá indo numa boa, gastou tudo que tinha, não tá deixando fêmea pra sofrer nem filho pra chorar” (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 19). Um pouco mais adiante, quando o amigo fala sobre o que o Mendes, outro companheiro deles, pensaria sobre a morte do suicida nos é revelado um pouco mais sobre o contexto da ex-vida em questão: “Que coisa, veio, você era o imortal, o fera, tirava dez em tudo, a gente ficava esperando seu nome sair no jornal, escritor, homem de opinião, que merda” (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 20). Nos trechos seguintes, isso é ainda mais evidenciado:

O que você fez com a sua vida? Por que largou a faculdade pra fazer fantoche [...]? Quem te falou que a sua opinião e o que você faz eram importantes para mudar as coisas? Se há mil anos não muda nada? Você fudeu sua vida, achou que se identificava com miséria e acabou miserável, sem um tostão, fora do país por um tempão, comendo merda enquanto pregava cartaz e fazia manifestação. Mudar o mundo. E o exílio [...]. Você, veio, conheceu outros países, outra gente, outras realidades, enquanto que os que ficaram tiveram que apertar o cinto e comer merda, sem poder reclamar, pra não ter que ir dessa pra pior de boca fechada com fita adesiva, arame no pulso e um buraco de bala na nuca. (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 20-24).

O recorte acima demonstra a retratação, nesta peça, do contexto histórico vivido na Argentina por meio da visão pessoal do amigo do morto acerca da vida deste, reconstruindo nitidamente fatos como exílio, tortura, assassinato, repressão, miséria etc. O período se trata da última ditadura militar ocorrida na Argentina, sofrida de 1976 a 1983, conhecida como um dos governos mais autoritários da América Latina no século XX, a qual foi sinônima do “autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (mais popularmente conhecido como Proceso)” (FERRERAS, 2008, p. 309). Antes de um dos golpes militares argentinos, em 1973,

após dez anos sem eleições gerais, Héctor José Cámpora é eleito, renunciando poucos meses depois a fim de que novas eleições acontecessem no país. Juan Perón vence e assume mais uma vez o poder, sendo sucedido por sua esposa María Estela Martínez de Perón, Isabelita, em 1974, na ocasião de sua morte. O terceiro governo conhecido por “peronismo” não foi tão populista quanto os anteriores, tendo sido, portanto, também bastante sangrento. Continuada a disputa entre os militares e os que pertenciam ao Movimento Nacional Justicialista (“peronismo”), aqueles terminaram por vencer estes, resultando no golpe de estado e na alçoz Ditadura Militar Argentina. Após o período ditatorial, Raúl Alfonsín assume o poder de 1983 a 1989, em que aspectos como educação, academicismo, cientificismo, relações familiares (concessão do divórcio) etc. tiveram espaço no país, ao passo que a recuperação democrática se baseou no conservadorismo capitalista e na consolidação neoliberal (PETRA *apud* ROJO, 2008, p. 189). Tudo isso significa que o país passou por difíceis momentos devido a essas formas consecutivas de governos autoritários ou, no mínimo, conservadores.

### O monólogo nas obras abordadas

A peça *Só os babacas morrem de amor* se trata de um monólogo que evidencia o morto, porém a voz existente não lhe pertence, e sim ao relatante, ao seu amigo, protagonista da peça, já que é ele a personagem que possui corpo na cena: “Trata-se de um monólogo, motivado pelo velório de um amigo suicida” (ABDANUR; ROJO *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, orgs., 2009, p. 14). A partir do cenário do velório, inicia-se um *diálogo* do amigo com o falecido, que nada responde. Aquele está sempre a lembrar os fatos e a provocar este morto. Entretanto, é já no segundo parágrafo do texto que descobrimos que o interlocutor não está vivo e que há uma tentativa de diálogo e uma ausência de respostas:

Ô veio como era aquela música que a gente cantava no Natal? Lá no colégio, aquela marchinha. Hein, seu desafinado?

Você ia gostar de comandar seu enterro. [...] atrás um bloco de amigos cantando em coro: é mentira, nosso veio não morreu, tantantan, nosso veio, tantantan, nosso veio, tantantan... (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 19).

Sobre a forma como o monólogo se apresenta no texto em questão, podemos dizer ser um modelo convencional do mesmo, isto é, um texto proferido por um único ator, cujo mesmo realiza apenas uma personagem em todo o momento da peça teatral. A forma sob a qual o texto é escrito tange o que conhecemos por texto narrativo. Primeiramente porque o texto é escrito sob uma forma narrativa (se assemelhando a um conto), não apresentando, por exemplo, rubricas, mas somente o discurso da cena em questão. Segundo, pelo seu caráter rememorativo, típico da narrativa, em que o vivo vai relembando a vida do morto desde a infância, apesar de que isso é também característico da estrutura monológica. Temos, então, um vivo supostamente estático no velório do amigo, onde aquele só possui ações como a de rememorar, lembrar, pensar. Porém, supostamente, ele não diz nada disso em voz alta. Estamos apenas falando sobre o texto, pois a representação da peça terá outros recursos para que o ator possa falar e deixar claro o silêncio e o pensamento ou dilema interno. Sobre esse tipo de monólogo que se assemelha à narrativa, Ryngaert afirmou ser “o desejo de reintroduzir no teatro uma fala técnica, socialmente exata, quase fotográfica” (RYNGAERT, 1998, p. 96), o que seria, resumidamente, o retrato de uma vida ou de uma época.

Retomando o pensamento de Ryngaert acerca do que seja o monólogo (ou algumas formas dele), é interessante aplicar na análise de *Só os babacas morrem de amor* o que o autor afirma:

A utilização dos monólogos após o acontecimento ou fora dele exclui as situações fortes demais, diminui ou elimina o que ele tem de dramático. A pessoa que narra pode reviver com força o que viveu se isolando, no entanto, do que seu passado impunha de mais patético. A montagem de vários relatos de vida impõe um tempo teatral do ajuste, da reflexão e do distanciamento. (RYNGAERT, 1998, p. 98).

Essa distância acaba ocorrendo em obras de caráter rememorativo, pois há uma necessidade do enunciador de se afastar para se lembrar, além de isso ser natural e fora do controle do indivíduo. O ajuste ocorre como uma articulação entre o que se lembra e o que se esquece no processo de rememoração. E, sobretudo no caso do texto em questão, a reflexão é o

enfoque da obra, provocada justamente pela *aparente* ausência da ação cênica, que termina por se resumir, ao menos no texto escrito, à fala, que concentra todo o teor de significação da peça e convida ao pensamento o leitor e/ou o espectador.

Devido ao texto se caracterizar pela estrutura monológica, ou seja, só uma personagem detém a ação cênica, as falas vão sendo construídas de modo que os assuntos vão se sobrepondo, ainda que de modo linear. Não há uma interpelação para que um tema se transforme em outro: é a memória do amigo do suicida que vai guiando a apresentação dos fatos. Notemos o monologismo:

E quem ia ter coragem de brigar com o gordo?  
Ele bem que podia vir. Assim, pra não chorar, a gente ia ficar falando bobagem e rindo às suas custas.  
[...] Se o gordo vier, vai te encher o saco. (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 20-21).

Esse fragmento revela a conversa (ainda que solitária) do protagonista com seu amigo, evidenciando a ausência óbvia de respostas e, portanto, a estrutura monológica que guia a elaboração da obra de Brie.

A fala vai sendo construída de modo que estruturas orais muito usadas em nosso cotidiano vão sendo reveladas, como é o caso de perguntas retóricas sobre temas corriqueiros. No entanto, nesse texto, esse é um traço que termina por acentuar o monólogo presente no mesmo, em que novamente é realçado que a personagem que possui a ação da fala não tem de fato um interlocutor ou esse é apenas suposto (ou subjetivo):

O que você pode fazer se a sua mãe acredita nessas coisas? Matar a coitada? Não cara, do caralho mesmo foi o que você fez.  
[...] Que jeito mais fodido de bater punheta... Punheta... Posso?  
A primeira vez que você gozou foi com um travesseiro. (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 21 e 23).

Em “Vamos pro forno, irmão? Lá tá quentinho” (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 28) também encontramos uma marca de monólogo, pois, no trecho, é possível identificar que o interlocutor se trata do morto, que jamais poderia responder (a menos que fosse em um texto fantasioso ou absurdo ou de outro gênero semelhante a esses, o que não é o caso). Então só pode consistir num *diálogo* do amigo com o morto, ou seja, é uma lembrança

constituída pela estrutura monológica. Há outros fragmentos no final dessa peça teatral que delineiam a presença dessa estrutura, quando é chegada a hora do enterro (ou cremação, conforme o texto) e o amigo comenta sobre isso: “E agora é a hora, veio. Não veio ninguém. Ninguém gosta de velar um enforcado. [...] Carrega suas coisas, veio, suas ideias, seu pai, seu amor impossível, sua infância. O forno tá aceso, sopra o vento, e suas cinzas vão voar bem pro caralho” (BRIE *apud* ALEXANDRE; BARROS; ROJO, 2009, p. 28).

O texto desse autor parece pertencer à estrutura monológica tradicional. É interessante verificar, em contraponto, como a companhia teatral Quatroloscinco – Teatro do comum escreveu seu texto. Primeiramente, nota-se na adaptação a presença de quatro atores em cena, cada um representando uma personagem distinta: Homem 01, Homem 02, Ele e Ela. Estes se tratam de um casal e, aqueles, de dois indivíduos que vão sendo delineados de modo que um se torne o alter-ego do outro, apesar de que no início da peça parecem ser apenas amigos, tal como eram no texto inspirador. A dramaturgia se caracteriza por duas cenas que acontecem ao mesmo tempo e, apenas ao final, ambas se entrecrocaram. Para esta pesquisa, somente a que se refere a *Só os babacas morrem de amor* será analisada e ela se trata da que retrata as personagens Homem 01 e Homem 02.

O Homem 01, alegoria do que seria o morto no texto de Brie, tem, na adaptação, seu universo auxiliarmente revelado pelo Homem 02, afinal parte do contexto de sua vida é exposto por esta personagem, parte por ele próprio. Este, por sua vez, é alegoria do protagonista da obra de Brie, o qual era o único que rememorava a vida do enforcado e somente ele possuía a ação cênica no texto de partida. No entanto, como vão sendo caracterizados em *É só uma formalidade* por um ser o alter-ego do outro, nem sempre é clara a possível relação de amizade entre as duas personagens, uma vez que, no decorrer da peça, vai se tornando nítida a ocorrência de apenas um desdobramento (e não a presença *real* de duas personagens). No texto do grupo Quatroloscinco – Teatro do comum o Homem 02 parece estar explicitando a vida do Homem 01 para alguém (a plateia?), ou seja, o diálogo não ocorre apenas entre eles, como no texto de origem *parecia* ocorrer (sem réplicas), mas também entre aquele e algo/alguém a mais, que desconhece as ambições deste:

HOMEM 01  
O que é que eu faço?!

HOMEM 02  
Faz o que você quiser... [...] Ele queria ser útil.

HOMEM 01  
Eu não quero mais nada... Eu desisti de querer alguma coisa.

HOMEM 02  
Ele teve uma ideia fantástica, ele queria mudar o mundo. [...]

HOMEM 02  
Agora ele quer voltar pra casa. (ANDRADE; COLETTA; FARIA; LAUREANO, 2009, p. 3-4).

Como é o Homem 02 quem sustenta a imagem de quem seja o Homem 01, é possível reconhecê-lo como alter-ego deste, que é apenas marionete da rememoração e narração daquele, resquícius do texto inspirador. Observemos um trecho que remete a uma sobreposição de falas das duas personagens que não passam de uma só desdobrada:

HOMEM 02  
Mudar o mundo... Cara babaca. Devia ter começado vestindo roupas melhores.  
*ELES riem.*

HOMEM 01 (*Arrumando a mala*)  
Se ela tivesse te amado, você teria continuado com sua luta, com seus fantoches, com sua solidariedade... [...] acabou sozinho como um cachorro! (*Seu riso se esvai aos poucos*) Cachorro... (ANDRADE; COLETTA; FARIA; LAUREANO, 2009, p. 18).

Nesse caso, se assim podemos pensar, a parte do espetáculo que se refere a *Só os babacas morrem de amor* tange os limites da duplicação de uma única personagem, podendo consistir num monólogo, apesar das falas, em pequena proporção, que o Homem 01 profere em auxílio do Homem 02.

### Reflexões finais

Ao observarmos os aspectos técnicos da peça de Brie, chegamos à conclusão de que há uma única personagem na mesma, que é o amigo do morto, já que é somente ele quem possui corpo no texto. Mas não podemos deixar de pensar no suicida, de quem se traça toda a vida para que o contexto histórico seja retratado, e que está na memória do amigo, apesar de não ter voz na

obra. O protagonista, de quem nada conhecemos, é quem expõe o universo daquele e faz reflexões sobre o mesmo. As demais personagens são coadjuvantes, e são somente mencionadas para que se delineie a vida do morto e a época em que está inserida toda sua nação. Certamente estamos diante de um monólogo, em que o vivo é a personagem que possui espaço de enunciação diante da situação, apesar de que é o outro, o falecido, o centro de significação do texto, em torno do qual tudo gira. Já em *É só uma formalidade* outra maneira é usada para apresentar o morto, que agora aparece vivo, no entanto ainda de forma bastante passiva, pois é seu alter-ego (às vezes parecido com um amigo – que podemos corresponder ao do texto inspirador) quem vai construindo a vida deste. Ainda assim trata-se, como a peça em que se baseou, de uma peça de estrutura monológica, devido às duas personagens ser desdobramento de uma única e à comunicação existente entre elas não passar de falas complementares, internas a um único ser.

## Referências

ABDANUR, R. F. Interculturalidades possíveis: a tradução semiótica de *Cinema Utoppia*, de Ramón Grifféro, e de *Só os babacas morrem de amor*, de César Brie. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS E CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS, 2008, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. p. 1869-1877.

\_\_\_\_\_. *La Iliada por César Brie*: um canto de memória, luto e história. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ABDANUR, R.; ROJO, S. A tradução de *Sólo los giles mueren de amor*, de César Brie, In: ALEXANDRE, M.; BARROS, M.; ROJO, S. (Orgs.) *Antologia teatral da latinidade*: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Grifféro e Michel Azama. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 13-17.

AGENDA BH. É só uma formalidade - Teatro Comum (*sic*). Disponível em: <[http://www.agendabh.com.br/eventos\\_detalhes.php?CodEve=5799](http://www.agendabh.com.br/eventos_detalhes.php?CodEve=5799)>. Acesso em: 27 ago. 2013.

ALTERNATIVA TEATRAL. César Brie. Disponível em: <<http://www.alternivateatral.com/persona3260-cesar-brie>>. Acesso em: 03 set. 2013.

ARTHUR, L. *Entrevista sobre o monólogo*: criação, representação e recepção. Belo Horizonte: 2013. Entrevista concedida a Ana Carolina Rezende Leão. 25 min. Não publicado.

BONFIM, C. *Entrevista sobre a estrutura monológica e teatro baseado em Caio Fernando Abreu (II)*. Belo Horizonte, 2013. Entrevista concedida a Ana Carolina Rezende Leão. 21 min. 21 seg. Não publicado.

BRIE, C. *Sólo los giles mueren de amor*. In: *CELCIT*: Dramática Latinoamericana. 191. Bolívia: CELCIT, 1993. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?cat=numero&mod=asc&ver=todas&ini=160>>. Acesso em: 5 nov. 2012. 12 p.

\_\_\_\_\_. *Só os babacas morrem de amor*. Tradução de Raquel França Abdnur e Sara Rojo. ALEXANDRE, M.; BARROS, M.; ROJO, S. (Orgs.) *Antologia teatral da latinidade*: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Grifféro e Michel Azama. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 19-28.

FERRERAS, O. Norberto. *A ditadura militar na Argentina: 1976-1983*. São Paulo: Edusp, 2007.

KEISERMAN, N. *Entrevista sobre a estrutura monológica e teatro baseado em Caio Fernando Abreu*. Belo Horizonte: 2013. Entrevista concedida a Ana Carolina Rezende Leão. 5 min. 50 seg. Não publicado.

LAUREANO, I. *et al.* *É só uma formalidade*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

MELO, A. 24 de março de 1976 – Golpe militar depõe Isabelita Perón. Disponível em: <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=20156>>. Acesso em: 08 out. 2013.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. 1. Para uma teoria de cultura e de encenação. *In: O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 1-20.

\_\_\_\_\_. 7. Para uma especificidade da tradução teatral: A tradução intergestual e intercultural. *In: \_\_\_\_\_*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 123-153.

PETRA, A. Anarquistas: Cultura y lucha política en el Buenos Aires finisecular. El anarquismo como estilo de vida. Disponível em: <[hclacso.org.ar](http://hclacso.org.ar)>. Acesso em: 9 set. 2007.

QUATROLOSCINCO – TEATRO DO COMUM. *É só uma formalidade*. Dramaturgia: Ítalo Laureano et al. Direção: Ítalo Laureano et al. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vzf2M4jLli4>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. [Quatroloscinco] - Teatro do comum. Disponível em: <<http://www.quatroloscinco.com/>>. Acesso em: 27 ago. 2013.

RODRÍGUEZ, M. V. Peronismo: Movimento popular democrático, ou populismo autoritário? (1945-1955). Disponível em: <[http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos\\_pdf/Margarita\\_Victoria\\_Rodriguez\\_artigo\\_o.pdf](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Margarita_Victoria_Rodriguez_artigo_o.pdf)>. Acesso em: 08 out. 2013.

ROJO, S. O teatro argentino dissidente das últimas décadas. *In: Aletria*, Belo Horizonte, 2008, v. 17, p. 185-194, jan./jun. 2008.

\_\_\_\_\_. *Teatro e pulsão anárquica: Estudos teatrais no Brail, Chile e Argentina*. Tradução de Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

RYNGAERT, J.-P. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEM AUTOR. Nos bastidores do FIT-BH – In the backstage of FIT-BH. <<http://primeirosinal.com.br/sites/default/files/artigo-publicacao/Nos%20bastidores%20do%20FIT.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2013.

TEATRO DE LOS ANDES. O teatro de los Andes. Disponível em:  
<<http://www.teatrolosandes.com/>>. Acesso em: 04 set. 2013.

VASCONCELLOS, P. L. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Recebido em: 14/9/14

Aceito em: 10/10/2014