



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANDRÉ SUN

DERCY GONÇALVES, MATRIZ DO ARTISTA POPULAR BRASILEIRO

CAMPINAS

2017

ANDRÉ SUN

DERCY GONÇALVES, MATRIZ DO ARTISTA POPULAR BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, na área de concentração Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADOR: PROF. DR. MARIO ALBERTO DE SANTANA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO ANDRÉ SUN, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. MARIO ALBERTO DE SANTANA

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7015-8266>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Sun, André, 1991-
Su71d Dercy Gonçalves, matriz do artista popular brasileiro / André Sun. –
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Mario Alberto de Santana.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Gonçalves, Dercy, 1907-2008. 2. Grotresco na arte. 3. Cultura popular -
Brasil. I. Santana, Mario Alberto de, 1964-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Dercy Gonçalves, brazilian popular artist's matrix

Palavras-chave em inglês:

Gonçalves, Dercy, 1907-2008

Grotesque in art

Popular culture - Brazil

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Mario Alberto de Santana [Orientador]

Virginia Maria de Souza Maisano Namur

Jorge Luiz Schroeder

Data de defesa: 20-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ANDRÉ SUN

ORIENTADOR(A): PROF. DR. MÁRIO ALBERTO DE SANTANA

MEMBROS:

1. PROF. DR. MÁRIO ALBERTO DE SANTANA
2. PROF(A). DR(A). VIRGINIA MARIA DE SOUZA MAISANO NAMUR
3. PROF(A). DR(A). JORGE LUIZ SCHROEDER

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 20.02.2017

Ao meu pai, Adam Sun, porque tudo que
faço e farei na vida é, de alguma forma,
dedicado a ele e a sua memória.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos certamente são a parte mais piegas de um trabalho, e relutei um pouco antes de escrevê-los. No entanto, tomado pela nostalgia ao me aproximar do fim de mais um ciclo, não poderia deixar de agradecer a algumas pessoas fundamentais deste processo:

À minha mãe, Elvira Grande Gago, não só por ser minha mãe, mas também pela revisão dedicada e atenta desta dissertação e pelo afago nos momentos de desespero.

Aos meus familiares, especialmente meus avôs e avós, que tiveram a força e a coragem de imigrar com os filhos para um país distante.

À Damião e Cia. de Teatro e aos seus integrantes que vieram e que virão, por manterem o sonho vivo.

Aos alunos do curso de teatro da Estação Cultura, pela dedicação e pelo que me ensinam.

Aos amigos e amigas de São Paulo – a família Chapirotto –, por não me deixarem esquecer quem fui e pela amizade que ultrapassa os anos.

À Sofia Fransolin, pela ajuda com o inglês, pela paciência e por tornar cada instante melhor.

À Fátima Maria Santos, Magdala Feijó Torres e ao Nestor Luiz Cardoso Lopes, por tornarem a memória de Dercy um pouco mais viva para mim. Ao Nestor, especialmente, por me receber tão bem em Santa Maria Madalena e por compartilhar seu riquíssimo acervo sobre a atriz.

Ao Circo de Teatro Tubinho, especialmente ao Zeca e à Ana Dolores, e ao Cirquinho do Revirado – Yonara, Reveraldo e Luan – pela imensa generosidade.

Aos funcionários do Instituto de Artes da Unicamp, que por vezes me ajudaram a enfrentar os terrores da burocracia acadêmica.

Aos membros da minha banca de Qualificação, Alexandre Luiz Mate e Mario Fernando Bolognesi. Muito desta Dissertação é graças às valiosas contribuições de vocês.

Aos membros da minha banca de Defesa, Jorge Luiz Schroeder e Virginia Maria de Souza Maisano Namur, pela leitura atenta e pela riqueza de suas considerações.

Ao meu orientador, Mario Alberto de Santana, pela amizade, incentivo, compreensão e por me fazer “tacar a ficha”.

RESUMO

A dissertação aborda os procedimentos de interpretação do artista do teatro popular a partir de um dos seus principais ícones, Dercy Gonçalves. Com base em seus relatos, analiso como a poética de desempenho da atriz tem estreita relação com sua biografia, a ponto de, na fase final, ela usar a própria vida como temática central de seus espetáculos, fundamentando sua atuação nela mesma. Tal interpretação é ancorada em uma série de procedimentos fundamentais do artista popular, como o improviso, a paródia, o rebaixamento e a exploração do baixo corporal, elementos característicos do teatro popular, vistos aqui pelo conceito de realismo grotesco elaborado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Grotesco; Teatro Popular; Teatro Brasileiro; Cultura Popular.

ABSTRACT

The present study investigates the acting procedures of popular performers, taking as example the brazilian actress Dercy Gonçalves, who has been one of the most important icon on that matter. Build on her reports, I analyze how the actress own biography has had an important role in her career, in a way that, at her end stage, she uses her life as raw material to do her performances, grounding her acting on herself. The thesis is anchored in a series of popular acting procedures such as improvisation, parody, degradation and the exploration of the lower stratum of the body. All those elements are here being seeing through the concept of Grotesque Realism, created by the Russian theorist Mikhail Bakhtin.

Keywords: Grotesque; Popular Theatre; Brazilian Theatre; Popular Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: A VIDA DE DERCY, SEGUNDO DERCY.....	19
1.1 – “Malandrinha é o cu da mãe”	
<i>1907: Nasce uma estrela.....</i>	22
<i>Rebelde e inocente.....</i>	24
<i>1928: a fuga de Madalena.....</i>	30
1.2 – O começo como artista	
<i>De Dolores a Dercy, a cantora mambembe.....</i>	35
<i>As companhias paulistas de revista.....</i>	39
<i>Dificuldades em São Paulo.....</i>	42
<i>1932-33: A Casa de Caboclo e a cuspidela.....</i>	43
<i>1933-34: Tratamento da tuberculose.....</i>	51
1.3 – A consolidação da atriz	
<i>1935: Maternidade, altos e baixos.....</i>	54
<i>O número “Salada de artistas” e Jardel Jércolis.....</i>	57
<i>1942: Walter Pinto e o Teatro Recreio.....</i>	62
<i>1947: A empresa Dolores Costa Bastos e a decadência da revista.....</i>	66
1.4 – “Eu sou o teatro”	
<i>Anos 50: o palavrão e as comédias musicadas.....</i>	69
<i>1954: Uma certa viúva.....</i>	72
<i>Anos 60: Dercy estreia na televisão.....</i>	76
<i>Anos 70: Os espetáculos autobiográficos e a bufona Dercy.....</i>	81
CAPÍTULO 2 – OS PROCEDIMENTOS DE DERCY.....	86
2.1 – “no teatro tudo é uma troca”	
O público.....	87
A triangulação e a improvisação.....	90
O povo é o rei.....	98
2.2 – Modos de representar	
O modo brasileiro, segundo Dercy.....	104
A influência portuguesa.....	108

Os “novos” modos.....	111
A tática de chamar a atenção.....	118
2.3 – O grotesco	
O grotesco do estupor.....	126
Paródia.....	129
A linguagem familiar: o registro cotidiano e os jogos de palavras.....	135
O palavrão e o xingamento.....	137
O corpo: a indumentária, a careta, o sexo, a comida, a escatologia e a velhice.....	142
CONCLUSÃO.....	153
REFERÊNCIAS.....	161

INTRODUÇÃO

Qual é a diferença entre o artista popular e o oriundo da Academia?

Se proponho essa pergunta logo de início, não é por almejar respondê-la. Na verdade, faço isso por reconhecê-la como uma questão central que perpassa minha curta carreira como ator e que inconscientemente motivou esta dissertação. Certamente, entre o que pertence ao popular e o que pertence à instituição acadêmica, entre o objeto de estudo e o pesquisador externo, existem inúmeras diferenças de ordem social, econômica, racial, cultural e histórica, que no teatro por vezes se manifestam em distintos modos de produção, processos de formação profissional e até entendimentos do que seja a arte. No entanto, será possível pensar a relação entre o artista popular e o acadêmico mais a partir de suas semelhanças que de suas diferenças?

Minha curiosidade pelo teatro popular surge dentro da própria Academia, ao ingressar, em 2009, no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. Sempre tive interesse na comicidade, e foi a partir desse aspecto que passei, ao longo da graduação, a direcionar meu olhar para diversas expressões da cultura popular, como as linguagens do palhaço e da máscara, os gêneros teatrais circo-teatro e *commedia dell'arte*, e as manifestações festivas, tradicionais e religiosas brasileiras (também chamadas de folguedos ou danças dramáticas). Ainda que inicialmente o contato fosse apenas superficial e ocasional, em exercícios e cenas de aula e em cursos extracurriculares – nos quais pude conhecer grandes profissionais, como o palhaço Écio Magalhães, o mascareiro Fernando Linares e os brincantes Aguinaldo Roberto e Sebastião Martelo, do cavalo-marinho Estrela de Ouro –, a pesquisa prática sobre a comicidade e os procedimentos do artista popular se intensificou a partir do segundo semestre de 2012, com a realização da peça de formatura *As presepadas de Damião – De como fez fortuna, venceu o Diabo e enganou a Morte com as graças de Jesus Cristo*, espetáculo de rua dirigido pelo orientador desta pesquisa e professor do curso de Artes Cênicas Mario Alberto de Santana, encenado pela Damião e Cia. de Teatro até hoje.

No processo de montagem da peça, grande parte da pesquisa prática sobre a cultura popular foi focada no estudo do cavalo-marinho da Zona da Mata Norte de Pernam-

buco, da folia de reis do interior de Minas Gerais e São Paulo e do maracatu de baque virado de Pernambuco. Afora a potência estética, interpretativa, corporal e musical de tais manifestações, elas nos interessavam pois as considerávamos representantes de uma identidade nacional. Assim, mesmo que os espectadores não as conhecessem, eles se identificariam com o que viam em cena e o grupo poderia estabelecer um diálogo com o público. Com essa finalidade, também buscamos o popular em referências da cultura de massa e urbana, a fim de criar uma relação mais direta com a realidade cotidiana do público.

Ao me propor a realizar uma pesquisa acadêmica, tive como intuito desenvolver meu trabalho como ator, a fim de compreender e praticar melhor a arte do artista da cultura popular. A Academia, assim, está viabilizando o domínio de meu ofício, assumindo um papel que, no caso do artista popular, tradicionalmente ocorre na prática, de forma empírica e em apresentações diárias e constantes.

É preciso reconhecer, contudo, que mesmo no teatro dito erudito e oficial eram comuns as temporadas de terça a domingo, uma situação que hoje é cada vez mais rara para quem não tem as grandes verbas dos teatros musicais inspirados na Broadway. Dessa forma, com a mudança no modo de produção teatral e a diminuição radical do trabalho do ator de teatro, limitado a apresentações ocasionais ou nos fins de semana, a Academia se tornou um espaço privilegiado para a prática do ofício e o pensamento sobre teatro. Cabe questionar, porém, até que ponto a Instituição acadêmica não contribuiu para isolar os jovens artistas e afastá-los de uma vivência mais íntima com o público, sendo perceptível que grande parte dos atores observa a distância seus espectadores. Tomo aqui como exemplo a recente ameaça de fechamento do Ministério da Cultura, em meados de 2016, com a ascensão de Michel Temer à Presidência. Embora os artistas tenham conseguido se articular e defender seus interesses, tal envolvimento ficou em grande parte restrito à própria classe, abrangendo pouco seu público. Na época, inclusive, o acontecimento gerou pouca empatia com os trabalhadores da cultura e foi visto apenas sob a óptica da polarização política do país, com uma parte considerável da população defendendo o fim do ministério.

É provável que muitos espectadores desconheçam o cotidiano da maior parte dos artistas e seus meios de sobrevivência, e que a visão da profissão seja contaminada por uma imagem excessivamente glamourizada e estereotipada que as indústrias culturais vendem de certos atores. Contudo, tal representação é também criada pelos próprios artistas,

alimentando um ambiente excludente, de pretensa intelectualidade, sensibilidade estética e refinamento cultural.

Como não nos interessava esse afastamento entre artista e público, a pesquisa de *As presepadas de Damião* surge do desejo de ir para a rua, de buscar o contato com o público e estabelecer com ele uma comunicação verdadeira e direta, encontrando os procedimentos para tal na cultura popular, acessível a todos. O popular, assim, é visto por uma de suas formas mais basais, de almejar um público universal.

Tendo em vista minha trajetória artística, o teatro popular mostrava-se como inevitável temática de pesquisa. Eu precisava, porém, escolher sob qual perspectiva iria analisá-lo.

Nos últimos anos, pude observar como muitos artistas que pesquisavam a cultura popular, tanto na prática quanto na Academia, não raro o faziam de uma perspectiva que, em meu ponto de vista, é essencialmente higienizadora. Ou seja, eles se inspiram nos procedimentos populares, mas, preocupados com a clareza e a limpeza estética, utilizam-nos apenas como uma técnica codificada. O popular, assim, torna-se mais um elemento estético, muitas vezes inserido em moldes de outras matrizes epistemológicas, estrangeiras e ditas modernas ou pós-modernas.

Nesse sentido, foi fundamental a realização de um curso com o ator italiano Enrico Bonavera, intérprete do Arlequim na peça *Arlequim servidor de dois patrões*, do Piccolo Teatro di Milano. Ao ensinar sobre o uso das máscaras da *commedia dell'arte*, Bonavera ressaltou que muitos artistas adotavam a postura corporal, a movimentação e os gestos dos tipos como uma técnica extremamente codificada, como a do balé. Ele, por outro lado, defendia a ideia de que, apesar de haver uma postura e um modo de comportamento próprios de cada tipo, cada ator encontraria em seu corpo e em suas características a melhor maneira de representar o tipo e a máscara, e que o mais importante era a vitalidade do jogo que o ator conseguiria estabelecer.

É claro que a técnica é de extrema importância para o ator, pois é ela que fundamenta seu trabalho. No entanto, por achar que muitas das pesquisas práticas que partiam da técnica acabavam caindo em uma rigidez incompatível com o teatro popular, procurei encontrar em outro lugar o ponto de partida para esta pesquisa. Observei que o olhar higie-

nizador e tecnicista ignorava o que mais me interessava nas expressões da cultura popular: o jogo criado com o público, o estabelecimento de uma atmosfera festiva e envolvente, a imprevisibilidade do improviso e a transgressão das normas consideradas de bom gosto e de etiqueta. Na realidade, tudo isso ocorre porque a principal preocupação do artista popular não é de ordem estética, e sim comunicativa, para criar conexão com o público e gerar uma multiplicidade de estímulos muitas vezes considerada “suja”, caótica.

Percebi, em suma, que tais características pertenciam ao campo do grotesco e que um dos aspectos que mais me interessavam na cultura popular era a relação equilibrada entre o belo e o feio, entre o alto e o baixo, sem se furtar a explorar qualquer característica da natureza e cultura humana, das mais ridículas às mais sublimes. Como os polos negativos quase não aparecem ou não são valorizados na cultura erudita, tais aspectos são ressaltados na popular, que valoriza e processa tudo. Pelo riso, a cultura popular se dá a liberdade de jogar com todos os polos e sente imenso prazer em quebrar as regras da cultura dominante e os paradigmas de quem detém os meios de produção da realidade.

Para entender o papel do grotesco na expressividade da cultura popular, foi fundamental o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, do teórico russo Mikhail Bakhtin. O autor considera o grotesco inerente à cultura popular, sendo a categoria estética que expressa sua concepção de mundo – dessa forma, está presente em todas as manifestações populares, tanto artísticas quanto festivas e cotidianas, sempre com a perspectiva de reversão dos padrões estabelecidos. Um de seus procedimentos fundamentais é o rebaixamento, ou seja, “[...] a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 17). Assim, o desempenho dos artistas populares se baseia no plano material e corporal, com a exploração de seus aspectos fisiológicos e escatológicos. As partes baixas do corpo, o ventre e o sexo, possuem papel fundamental na representação grotesca, característica que dialoga com a própria etimologia do conceito. Segundo o pesquisador, crítico e professor de teatro Alexandre Mate (2012, p. 6):

[...] com raiz no grego *krútte*, para o latim *crupta*, para o italiano *gróttta*, o conceito refere-se a gruta, caverna. As características de uma gruta ou caverna podem ser “traduzidas” por: pequena abertura, do úmido ao tépido, escura, região de difícil acesso, normalmente protegida por mata fechada, escorregadia, enigmática etc. Tais características, de acordo com a tradição popular (cujo prazer sexual jamais precisou ser psicanalisado), referem-se

ao órgão sexual feminino. Por esta conotação, e também por extensão, portanto, o grotesco – derivado do acidente geográfico gruta – diz respeito ao baixo ventre e aos apetites sexuais.

A principal arma do teatro popular para realizar o rebaixamento é a comicidade e o riso, elementos essenciais do grotesco, que permitem ridicularizar os opressores, as ideias elevadas, as angústias e os temores. Por meio do riso, o grotesco possibilita a vivência e fruição de um território de total liberdade, em que as limitações humanas são reconhecidas, condicionadas por sua própria natureza e efemeridade:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 2013, p. 43).

Por meio do grotesco, o teatro popular tem a possibilidade de levar a uma mudança de percepção de mundo, rompendo com as ideias preconcebidas e com os estereótipos sociais construídos pelos indivíduos. Assim, possibilita o nascimento de um futuro melhor, como se depreende do conceito de carnavalização de Bakhtin, em que o rebaixamento gera um ciclo positivo e regenerador, cuja visão de mundo é profundamente otimista, já que considera a existência não a partir de um ponto de vista individual, mas coletivo, de um povo que celebra sua eternidade porque se regenera continuamente, através de um ciclo incessante de nascimento e morte. É a morte do presente que possibilita um futuro melhor, sendo a verdadeira natureza do grotesco “[...] a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor.” (BAKHTIN, 2013, p. 54, grifos do autor)

Feita a opção pelo grotesco como perspectiva para analisar o teatro popular, era necessário escolher o objeto de estudo. Se em *As presepadas de Damião* o grupo partiu de manifestações festivas e religiosas tradicionalmente associadas à cultura popular para basear sua criação, na pesquisa acadêmica resolvi me dedicar ao estudo do ofício do ator de comédia popular, inserido nos modos de produção comerciais do teatro. Inicialmente preten-

dia tomar como objetos de estudo o palhaço Tubinho, do Circo de Teatro Tubinho, um dos maiores representantes do circo-teatro na atualidade e atuante no interior de São Paulo; o espetáculo de rua *Júlia*, inspirado na linguagem do bufão, do grupo de teatro Cirquinho do Revirado, de Criciúma, em Santa Catarina; e a atriz Dercy Gonçalves – por entender que os três ofereciam um bom material sobre o tema e permitiriam uma visão plural e diversificada sobre o uso de procedimentos grotescos na atuação de comediantes do teatro popular brasileiro.

No entanto, a Banca de Qualificação sugeriu que enfocasse apenas Dercy, pelo fato de eu já ter reunido muitas informações sobre ela na ocasião e por ter a possibilidade de me aprofundar mais se houvesse apenas um objeto de estudo. A atriz foi escolhida por utilizar claramente em sua representação procedimentos grotescos e por ser uma das mais importantes artistas populares nacionais, atuante no teatro, no cinema e na televisão, sendo capaz de impor sua marca pessoal em todos esses veículos.

A análise se divide em dois grandes capítulos. Como uma das características mais marcantes no desempenho de Dercy é a relação estreita entre sua poética e sua vivência pessoal, optei no primeiro capítulo por me concentrar em sua biografia, a fim de destacar alguns dos procedimentos, advindos de sua experiência pessoal, de sua história, enfim, que conformaram seu desempenho artístico. Por isso, tomei como base três livros que trazem depoimentos da atriz: o do jornalista Simon Khoury (2001), a entrevista organizada por Luiz Carlos Lisboa (2002) e a biografia de Dercy escrita por Maria Adelaide Amaral (2011). Uma vez mapeadas aquelas experiências pessoais sobre as quais a artista forjou seus principais procedimentos poéticos, tentei aprofundar, no capítulo seguinte, a análise de tais procedimentos tomando como base suas manifestações artísticas. Para o estudo, foram essenciais os trabalhos do ator, autor e pesquisador de teatro popular italiano Dario Fo (2011), do antropólogo argentino Néstor García Canclini (2003), do pensador francês Michel de Certeau (2008) e do sociólogo e antropólogo brasileiro Renato Ortiz (1994a).

Por fim, é preciso ressaltar a importância da obra da semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur, cuja tese de doutorado *Dercy Gonçalves – o corpo torto do teatro brasileiro* (2009) recebeu em 2010 o Prêmio Capes de Tese na área de Artes/Música. Namur foi pioneira em ter como objeto central de pesquisa acadêmica a atriz Dercy Gonçalves, sendo seu trabalho fundamental para esta dissertação e um dos motivos

que me levaram a escolher Dercy como foco de estudo. Assim, é possível observar a influência da tese de Namur em grande parte da minha pesquisa, dialogando constantemente com esta – como a própria autora apontou, ao integrar a banca de Defesa desta dissertação, em uma operação paródica (que não é necessariamente negativa, como veremos durante o trabalho). A relação entre as obras é de proximidade e desvio: por um lado, adotei uma estrutura similar, ao dividir o trabalho em um primeiro bloco de análise biográfica e um segundo focado nos principais procedimentos de Dercy; segui a metodologia de Namur de articular por meio de uma leitura semiótica as três principais fontes biográficas já citadas da atriz; e me orientei conceitualmente pela autora, partindo de sua fundamentação teórica, das bases conceituais e da bibliografia de base, ancorada principalmente na teoria de Bakhtin. Alicerçado na tese de Namur, pude, por outro lado, propor novas reflexões sobre o trabalho de Dercy, e, se ela analisa a atriz sob a perspectiva integral e coletiva bakhtiniana, direcionada ao social e ao estético como signo da linguagem teatral, minha perspectiva é mais particular, centrada na atuação de Dercy, a fim de entender seus procedimentos e ressaltar sua importância para a conformação do trabalho de ator no Brasil.

Retomando a questão do início desta introdução – qual é a diferença entre o artista popular e o oriundo da Academia? –, a pesquisa acadêmica voltada à cultura popular fatalmente recai no tema do lugar do pesquisador. Acredito que em uma análise deste tipo se corre o risco de tratar o popular apenas como mero objeto de estudo e que, ao focar Dercy academicamente – ela, que tantas vezes criticou a intelectualidade teatral e que deveria ser saudada como a apoteose da antiacademia –, poderia fazer com que perdesse sua individualidade, como se a linguagem acadêmica fosse suficiente para explicá-la. Certamente, o terreno é de inúmeras dificuldades, e a forma como construímos o discurso também define a arte popular que queremos discutir. Como afirma Néstor Canclini (2003, p. 23):

O que é a arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marshands*, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia.

No decorrer do trabalho priorizei as citações da própria Dercy, a fim de tornar sua voz presente e de entender seus procedimentos interpretativos a partir de suas considerações. Ressalto também que uma das características mais marcantes de seu desempenho, de sua arte, é o modo como ela diz as coisas – seu vocabulário, sua enunciação –, por isso acredito que, com as citações, o leitor poderá apreender de forma mais intuitiva os procedimentos que determinam seu desempenho. Segundo Michel de Certeau (2008, p. 103):

Enquanto a gramática vigia pela “propriedade” dos termos, as alterações retóricas (desvios metafóricos, condensações elípticas, miniaturizações metonímicas etc.) indicam o uso da língua por locutores nas situações particulares de combates linguísticos rituais ou efetivos. São indicadores de consumo ou de jogos de forças. Estão na dependência de uma problemática do enunciado. Por isso, embora (ou por serem) excluídas em princípio do discurso científico, essas “maneiras de falar” fornecem à análise “maneiras de fazer” um repertório de modelos e hipóteses.

As citações de Dercy, além do mais, enriquecem de maneira inestimável o trabalho, visto que o objeto de pesquisa ultrapassa em muito seu pesquisador. Se durante a confecção deste trabalho percebi as enormes dificuldades de passar de uma prática artística em grupo para a tarefa solitária que é a pesquisa acadêmica, o fato de ter como objeto de estudo alguém tão fascinante como Dercy Gonçalves me auxiliou muito no processo. Não fosse ela, a pesquisa seria muito mais extenuante. E se, no trabalho teatral em grupo, muitas vezes as individualidades dos integrantes se diluem, graças a Dercy pude redescobrir as vantagens de exercitar um olhar mais particularizado sobre meu ofício.

Por fim, cabe ressaltar: o que escrevo aqui sobre a atriz não dá conta de explicar sua atuação, nem é esse o propósito. Trata-se apenas do meu aprendizado enquanto ator ao observá-la. Escrever sobre ela é uma experiência que não chega aos pés de vê-la em cena, e, se não temos as gravações da maior parte de seus espetáculos, felizmente há muitos trabalhos de Dercy em frente às câmeras. No cinema, na televisão e em numerosas entrevistas espalhadas pela internet, a atriz deixou valiosíssimos documentos, principalmente se pensarmos na dificuldade que é estudar algo tão efêmero como o teatro. Assim, para compreender sua genialidade, só há um caminho: assistir a Dercy Gonçalves.

CAPÍTULO 1 – A VIDA DE DERCY, SEGUNDO DERCY

“Minha vida é uma tragédia que eu transformei em comédia”¹

Dercy Gonçalves contou inúmeras vezes a história de sua vida em entrevistas ao longo da carreira e, a partir dos anos 70, em espetáculos autobiográficos. É a partir desses relatos que traçaremos sua trajetória artística e pessoal, passando pelas dificuldades da infância e adolescência vividas em Santa Maria Madalena, cidadezinha do interior do Rio de Janeiro, pelo início da carreira no teatro mambembe e de revista, e por sua consagração, ainda no teatro de revista, que seria renovada nas comédias encenadas à sua maneira, no cinema², na televisão e em peças autobiográficas.

Como em todo depoimento pessoal, as histórias de Dercy partem de um ponto de vista subjetivo e estão profundamente influenciadas por sua memória. Segundo o sociólogo e antropólogo Renato Ortiz (1994a, p. 78):

Trabalhar com testemunhos não deixa de ser problemático. Os historiadores e os antropólogos sabem bem disso. A lembrança diz respeito ao passado, e quando ela é contada, sabemos que a memória se atualiza sempre a partir de um ponto do presente. Os relatos de vida estão sempre contaminados pelas vivências posteriores ao fato relatado, e vêm carregados de um significado, de uma avaliação que se faz tendo como centro o momento da rememoração. [...] O presente age como um filtro e seleciona pedaços de lembranças recuperando-as do esquecimento.

Como já observado pela semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur (2009), os relatos de Dercy não raro se contradizem, com informações que se repetem em episódios diferentes ou versões distintas para o mesmo episódio, além do fato de sua interpretação sobre determinados acontecimentos variar de acordo com a época e seu estado de espírito. Isso pode ser constatado quando se entrecruzam as principais fontes textuais de Dercy, a saber: suas entrevistas ao jornalista e radialista Simon Khoury (2001) e à Universidade Estácio de Sá (livro organizado por Luiz Carlos Lisboa, 2002), e a biografia redigida em primeira pessoa, com base em entrevistas realizadas com a atriz em 1994, pela escritora e dramaturga Maria Adelaide Amaral (2011).

¹ LISBOA, 2002, p. 16.

² Apesar do riquíssimo material cinematográfico de Dercy, a pesquisa tratará majoritariamente sobre suas incursões no teatro e na televisão, que, no meu entender, interessam mais ao foco da pesquisa, centrada na poética pessoalizada e na comicidade grotesca que a atriz configura.

Aparentemente, a própria Dercy não levava tão a sério a veracidade dos fatos. Segundo Amaral, “[...] muitas vezes ela me contou o mesmo acontecimento de maneiras diferentes. Aí eu ligava para ela e perguntava qual era a versão verdadeira e ela dizia: ‘Você escolhe, porra!’” (UOL, 2012)³ Sua história, assim, não deve ser analisada buscando-se a exatidão, e sim tendo em vista que é uma narrativa construída pela atriz, que seleciona certos acontecimentos e lhes dá destaque, ao mesmo tempo que oculta outros. Com isso, sua narração contribui para a mitificação da figura Dercy Gonçalves.

Os relatos nos interessam principalmente pelo que revelam da poética de Dercy. Afinal, seu ato de narrar é construído por meio de uma série de procedimentos técnicos – linguísticos, vocais e corporais – que caracterizam seu desempenho cômico, sendo desenvolvidos ao longo de décadas de trabalho a partir do riquíssimo arcabouço da cultura popular e da tradição oral. Tais procedimentos, creio, são indicadores do que o pensador francês Michel de Certeau (2008, p. 86) chamou de uma lógica de ação popular, enquanto os relatos de Dercy exemplificariam uma “arte de dizer popular”:

Tão viva, tão perspicaz, [que] quando os reconhece no contista e no camêlô, um ouvido de camponês [ou] de operário sabe detectar numa maneira de dizer uma maneira de tratar a linguagem recebida. Sua apreciação engraçada ou artística refere-se também a uma arte de viver no campo do outro. Ela distingue nesses torneios de linguagem um estilo de pensamento e de ação – modelos de práticas.

É pela voz de Dercy que sabemos de sua história, e é por sua voz que contar sua vida faz sentido. Assim, com o objetivo de deixar a atriz falar sobre si mesma, resolvi priorizar suas declarações, o que acarretou um excesso de citações. Essa escolha naturalmente gerou algumas consequências. Em primeiro lugar, para não prejudicar a fluidez da leitura, optei, como forma de redução de danos, por suprimir – nas citações curtas de Dercy – as reticências entre colchetes “[...]” nos trechos que se iniciam no meio de frases e por indicar a fonte em notas de rodapé pelo sistema numérico. Seguirei, entretanto, o tradicional sistema autor-data entre parênteses nas citações longas ou quando a citação for de outra autora ou autor.

Outra consequência do uso intensivo de citações do discurso de Dercy são as alterações bruscas de tempos verbais e flexões pessoais no texto – às vezes, elas ocorrerão no

³ Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/01/10/eu-nao-escreveria-uma-serie-sobre-dercy-se-ela-nao-pudesse-falar-palavrao-diz-maria-adelaide-amaral.htm>> Acesso em: 18 out. 16.

interior da mesma frase, que passará repentinamente da terceira pessoa para a primeira nas transições entre o meu escrito e a citação, e vice-versa. Infelizmente, não posso me dar ao luxo de escrever em nome de Dercy, como fez Maria Adelaide Amaral, o que poderia resolver a questão.

Talvez minhas escolhas não sejam as mais adequadas, tendo em vista os padrões da Associação Brasileira de Normas Técnicas, ABNT. Antes de uma obediência rigorosa às regras, porém, é preciso considerar um fato: a inutilidade desta pesquisa para a Academia (afinal, quantos gatos-pingados dão a devida importância a Dercy na história do teatro brasileiro? Ou, pensando de forma mais ampla, que valor a Academia dá às Artes?). Contudo, como bem sabem os setores populares, não ser relevante para o poder também tem suas vantagens, e a ciência absoluta de ser um grão de areia dentro da instituição acadêmica nos dá a liberdade de saber, de antemão, a pouca importância desta pesquisa – informação valiosíssima que, acredito, muitos passam toda uma vida acadêmica sem saber.

Ademais, é preciso considerar a provável inutilidade desta pesquisa para o mundo (quanto uma pesquisa acadêmica em Artes consegue se inserir no cotidiano dos setores populares?). É assim que, sem tanto peso nos ombros e com o privilégio de não precisarmos nos levar tão a sério, poderemos nos permitir pequenas felicidades, como desviar algumas normas da ABNT, ou dar aos Relatórios Semestrais de Pesquisa que nos são exigidos a mesma importância que a Instituição nos dá – ou seja, nenhuma. Ainda que por ora ínfimas, essas são algumas das “trampolinagens” da presente Dissertação, constituindo-se no primeiro passo para uma tática de desvio que há de se desenvolver ao longo dos anos. Segundo Certeau (2008, p. 90):

[...] na ordem organizada pelo poder do saber (o nosso), como também na ordem das zonas agrícolas ou das indústrias, sempre é possível uma prática desviacionista. Com relação ao sistema econômico, cujas regras e hierarquias se repetem, como sempre, nas instituições científicas, pode-se tentar usar a sucata. [...] Conheço pesquisadores habilidosos nesta arte do desvio, que é um retorno da ética, do prazer e da invenção à instituição científica. Sem lucro (o lucro fica do lado do trabalho executado para a indústria), muitas vezes levando prejuízo, tiram alguma coisa à ordem do saber para ali gravar “sucessos” artísticos e ali inserir os *graffiti* de suas dívidas de honra. Tratar assim as táticas cotidianas seria praticar uma arte “ordinária”, achar-se na situação comum e fazer da escritura uma maneira de fazer “sucata”.

1.1 – “MALANDRINHA É O CU DA MÃE”⁴

1907: Nasce uma estrela

Dercy nasceu Dolores Gonçalves Costa na pequena Santa Maria Madalena, cidade do interior do Rio de Janeiro que em 2016 tinha uma população estimada pelo IBGE em 10.198 habitantes. Foi registrada em 23 de junho de 1907, uma data controversa, já que sua irmã Cecília nascera apenas seis meses antes – “Deve haver algum engano, mas foda-se.”⁵

A canceriana de certidão era a penúltima de nove filhos, de seis que vingaram: Rubens, Palmira, Floripes (a Bitá), Cecília, Dercy e Joaquim (o Quincas), todos “afilhados dos Azevedo Guaier, uma família importante, proprietária da farmácia da cidade”⁶, para quem sua mãe, Margarida, lavava roupa. Sua família era muito pobre e morava no fundo do quintal dos avós paternos de Dercy, um coveiro português e uma lavadeira, “quase índia, [...] de um vermelho bem escuro”⁷ em um dos relatos, “escrava de meu avô, [...] negra da África”⁸ em outro. Naquele quintal ainda viviam uma tia com suas quatro filhas e outro tio com três filhos e uma filha, “todos juntos, tudo embolado, um perto do outro. [...] Era muita criança junta, muita algazarra, que a gente confundia com felicidade.”⁹

Como o pai, o alfaiate Manuel Gonçalves Costa, a mãe de Dercy era fruto das miscigenações históricas, violentas e fundadoras da sociedade brasileira. A atriz comenta que a questão racial era motivo de perseguições a ela e a sua mãe, sendo um dos fatores que explicavam o relacionamento extraconjugal do pai com a também casada dona Vitória, “uma imigrante portuguesa muito feia: magrela, baixinha, sempre doente. [...] Depois, minha mãe era mulata. O negro no Brasil era completamente desclassificado e nós éramos de família negra.”¹⁰

Quando a mãe descobre a amante, fica “arrasada. Papai parecia possuído e começou a maltratar mamãe. Um dia, numa briga, chegou a quebrar um dedo dela.”¹¹ Traída e agredida, Margarida abandona a cidade e os filhos – “Não por maldade, mas porque não

⁴ KHOURY, 2001, p. 35.

⁵ AMARAL, 2011, p. 12.

⁶ AMARAL, 2011, p. 17.

⁷ KHOURY, 2001, p. 29.

⁸ LISBOA, 2002, p. 15.

⁹ AMARAL, 2011, p. 18.

¹⁰ LISBOA, 2002, p. 15.

¹¹ AMARAL, 2011, p. 19.

aguentava a ingratidão do meu pai”¹² –, passando a trabalhar como doméstica no Rio de Janeiro. Na entrevista à Universidade Estácio de Sá, a atriz diz que tinha 5 anos quando isso aconteceu, uma data contraditória, pois bate com o ano em que Dercy, em seu livro, diz que passou a conhecer a mãe de fato: 1912, na visita de Margarida à filha Bitá (ou a uma irmã, na entrevista a Khoury), que “estava muito doente, e todo mundo pensava que fosse morrer.”¹³

Durante a visita da mãe, a menina não sentiu “nada, nenhum sentimento de filha, nada.”¹⁴ Dercy não guarda a imagem de Margarida “muito forte na minha mente, e quando falei sobre isso, anos depois, com o meu psiquiatra, ele achou que era um bloqueio meu.”¹⁵ Pouco depois, a mãe volta para a capital, deixando o pai desesperado – “Como a maior parte dos homens, ele gostaria de ficar com as duas, com dona Vitória e mamãe.”¹⁶

Rubens, o irmão mais velho, morre ainda durante a infância de Dercy, afogado em um rio próximo a Madalena, embora ela acredite que tenha se suicidado – ao saber do falecimento do filho, sua mãe tenta se suicidar, sem sucesso. Margarida viria a morrer em 1917, aos 32 anos, “durante a epidemia da gripe espanhola”¹⁷, sendo “enterrada numa vala como indigente e num local que ninguém soube.”¹⁸ Dercy não sofreu, “não me senti órfã, não tive aquela dor de quem perde a mãe.”¹⁹ Suas verdadeiras mães eram uma “preta que eu chamava de ‘minha nega’”²⁰ e principalmente sua irmã mais velha, Bitá: “Eu não esqueço que era essa minha irmã Bitá quem passava a ferro o meu único vestidinho que eu tinha e que era cheio de babadinhos brancos. Gratidão se paga com gratidão.”²¹ “Foi ela quem pôs no meu coração um pouco de carinho. [...] Os ossos de Bitá estão hoje dentro do meu túmulo porque vou querer que ela fique perto de mim.”²² Anos mais tarde, a irmã seria responsável por cuidar da filha de Dercy, Decimar.

Após a morte de Margarida, o pai continua a se relacionar com dona Vitória, já separada do marido – “mesmo não gostando dela, não a culpo, porque paixão é cega, indife-

¹² LISBOA, 2002, p. 15.

¹³ AMARAL, 2011, p. 19.

¹⁴ AMARAL, 2011, p. 19.

¹⁵ KHOURY, 2001, p. 30.

¹⁶ AMARAL, 2011, p. 20.

¹⁷ KHOURY, 2001, p. 30.

¹⁸ KHOURY, 2001, p. 30.

¹⁹ AMARAL, 2011, p. 20.

²⁰ AMARAL, 2011, p. 20.

²¹ KHOURY, 2001, p. 31.

²² AMARAL, 2011, p. 20, 21.

rente a estado civil, e ignora o que seja ética.”²³ O casal vivia em casas separadas, cada um com seus filhos, mas, ainda assim,

[...] eles se frequentavam diariamente, todo mundo sabia que eram amantes. O que sentiam um pelo outro era mais que tesão, era uma obsessão. Eles se masturbavam de janela aberta. Sentava cada um numa cadeira e ficavam ali, naquela pouca-vergonha, achando que a gente, do lado de fora, não estava entendendo nada. A gente ouvia os gemidos, mas não compreendia muito bem aquela gemeção. Um dia, quando eles saíram de casa depois da função, fui xeretar o lugar onde ficavam, e o chão estava molhado. Pensei que fosse cuspe. (AMARAL, 2011, p. 21)

Dercy e suas irmãs sofriam espancamentos constantes de Manuel por qualquer motivo. “Papai batia como um animal feroz, não queria saber nem como nem por quê. Ele era assim. Batia de forma brutal, estava sempre espancando, e a nós só restava sonhar com o dia em que iríamos embora de casa”²⁴ – um sonho que, ironicamente, se refletia nos guarda-roupas improvisados da família, pois cada um “possuía uma malinha. Era como se estivessemos sempre de partida.”²⁵ Para fugirem do pai, suas irmãs se casaram “mais ou menos cedo”²⁶: Bitá com um homem que não amava; Cecília “para casar teve até que pagar [o dote], mas viveu bem”²⁷; e Palmira com um homem que a largou depois por “uma fulana muito mais jovem.”²⁸ Quincas, por sua vez, se casou com uma mulher com quem vivia “brigando, a vida deles era infernal.”²⁹ “Foi tudo assim nessa família. A única feliz fui eu.”³⁰

Rebelde e inocente

Última a sair de casa, Dercy ficou durante anos sozinha com o pai, vivendo “em constante pé de guerra”³¹:

Eu fazia qualquer coisa que ele achava errado e entrava no cacete. No dia seguinte, eu estava repetindo tudo de novo e ele lascava o pau em mim novamente. Porra! Até parecia que ele gostava de ver sangue! Ele me surrava com a escova de engraxar sapatos e me atirava de encontro as paredes.

²³ AMARAL, 2011, p. 22.

²⁴ AMARAL, 2011, p. 23.

²⁵ AMARAL, 2011, p. 18.

²⁶ AMARAL, 2011, p. 23.

²⁷ LISBOA, 2002, p. 16.

²⁸ AMARAL, 2011, p. 23.

²⁹ AMARAL, 2011, p. 24.

³⁰ LISBOA, 2002, p. 16.

³¹ AMARAL, 2011, p. 25.

Quando eu sentia dor, quando ele ouvia o barulho da escova nos meus ossos, ele parecia sentir prazer. Ele era ruim demais. (KHOURY, 2001, p. 36, 37)

A essas agressões ela respondia com provocações. Certa vez, depois de levar uma grande surra, cantou a música de uma órfã que lamenta o abandono da mãe, sabendo que com isso faria o pai sofrer. Nas narrações de Dercy, lembranças como essa serviriam para comprovar seu gênio forte e insubmisso que, anos mais tarde, seria um dos elementos mais marcantes em seu desempenho artístico. Tais experiências da infância e adolescência, assim, são relatadas com o intuito de explicar as origens de seu temperamento, sendo consideradas como episódios fundadores de sua personalidade – a transgressão seria, então, uma das características inerentes da atriz. Ela poderia se manifestar tanto de maneira provocativa e irreverente, como no exemplo citado, quanto de forma violenta, como quando, ao ser atingida nos olhos por um punhado de terra jogado por um menino, Dercy pegou “o filho da mãe e abri a cabeça dele com uma pedra. Eu era assim. Menina de rua. Como não me transformei numa pivete, numa assassina, numa ladra, não sei.”³²

Uma das maneiras de tentar entender melhor a proximidade entre a irreverência e a violência na juventude de Dercy, como elementos de transgressão, é tomar como referência o livro *História do riso e do escárnio*, do historiador francês Georges Minois. Segundo o autor, ao longo da História, certos rituais coletivos serviram para saciar as pulsões violentas do ser humano, geradas – em diferentes contextos e interpretações de teóricos – pela agressividade natural do homem, pelo incômodo com o sistema de organização social e/ou pelo medo de algo ou do desconhecido. Com o riso como um de seus elementos centrais, em tais rituais se estabelecia um impulso de transgressão à ordem que era ao mesmo tempo provocador, irreverente e violento – e que, por vezes, culminava na execução de um bode expiatório, servindo para fortalecer a comunhão do grupo e exorcizar o medo e o mal. Assim, para Minois (2003, p. 105), esse riso transgressor e agressivo, quando restringido no espaço e no tempo de um ritual ou mesmo de uma comédia, podia ajudar na manutenção da ordem e das leis, funcionando como uma “[...] válvula de segurança da sociedade civil [...]”: trata-se de descarregar, por um riso desenfreado e barulhento, o excesso de energia hostil.” Por outro lado, ainda segundo o autor, em outros contextos históricos e sociocultu-

³² AMARAL, 2011, p. 27.

rais – como em momentos em que as instituições políticas e religiosas estavam fragilizadas ou ameaçadas –, o riso transgressor e agressivo podia gerar o efeito contrário, acentuando os conflitos e descambiando na contestação social e em ataques à ordem.³³

De todo modo, existe um vínculo entre o riso e a violência – “[...] entre o riso desbragado e a violência a fronteira é frágil, fluida e facilmente ultrapassável [...]” (MINOIS, 2003, p. 319) –, e não causa espanto que as transgressões da juventude de Dercy se manifestassem de forma agressiva, tanto pela provocação e irreverência quanto pela violência física. Em suas narrações, a atriz comenta que tais atitudes eram uma resposta à perseguição que sofria, a forma como aprendeu a se defender sozinha. Afinal, não podia contar com a proteção da escola – de onde foi tirada pelo pai aos 10 anos, no terceiro ano primário –, e não tinha a quem se queixar: se dissesse algo a Manuel, ele a “matava de pancada, porque, do ponto de vista dele, eu nunca tinha razão.”³⁴ Precisando resolver todos os seus problemas na rua, Dercy era “um bichinho, tinha reações selvagens, mas precisava me defender.”³⁵

Se a personalidade forte, a “falta de educação” e suas “reações selvagens” geravam críticas e provocações, estas eram motivadas em grande parte por questões econômicas, étnicas, sociais e familiares. Dercy era pobre, descendia de negros e índios, era filha de pais separados e, além disso, seu pai e dona Vitória eram vistos com maus olhos pela “imoralidade e falta de respeito em que viviam os dois.”³⁶ Em seus relatos, Dercy diz que a rejeição partia de praticamente toda a cidade. Tratando-se de um pequeno município do interior do Rio de Janeiro, no início do século XX, podemos considerar que a afirmação talvez não seja tão exagerada, por retratar um microcosmo restrito e fechado, de forte regulação dos hábitos sociais e em que todos os cidadãos se conheciam. A atriz, assim, era ignorada por

³³ Cabe ressaltar que a agressividade não é exclusiva de um riso transgressor e subversivo, mas também está presente em risos chamados por Minois de conservadores, como aqueles que serviam para punir indivíduos que se comportavam fora da ordem. A comunhão se dava, assim, pela exclusão do diferente, funcionando como forma de preservar a moral do grupo e controlar seus costumes. O bode expiatório tornava-se, então, um indivíduo condenado por um tipo de conduta, e sua execução poderia ser apenas simbólica (uma alegre zombaria), ou violenta e brutal. Para o autor, por exemplo, o riso dos *charivaris* – prática popular existente ao menos desde o século XIV até o século XIX na Europa – era agressivo e conservador, sendo classificado como a “[...] tirania do grupo contra a liberdade individual, [...] está nos antípodas da subversão; é um riso de rejeição, que exclui os desencaminhados e os marginais; é a muralha das normas, dos valores e dos preconceitos estabelecidos.” (MINOIS, 2003, p. 171, 172)

³⁴ AMARAL, 2011, p. 27.

³⁵ AMARAL, 2011, p. 27.

³⁶ AMARAL, 2011, p. 27.

moças de sua idade, proibida de entrar em casas de família, onde era considerada menina *non grata*, e expulsa de bailes:

Quando eu chegava no baile, os dançarinos iam diminuindo o seu ritmo, o conjunto musical ia brochando aos poucos, até parar de tocar completamente, reinava um silêncio no salão e eles me pediam para sair. Eu saía e ficava lá fora esperando a festa reiniciar e, no momento da fuzarca começar, eu arrogantemente entrava de novo e o vexame todo se repetia. Eu era de lascar. Sabe, eu não tinha a noção exata de onde eles queriam me atingir. (KHOURY, 2001, p. 36)

Assim, não causa surpresa que, quando Dercy se torna noiva de Luís Pontes, a família dele se oponha ao casamento. Ela tinha 13 anos quando se apaixonou “perdidamente”³⁷ pelo rapaz, oito anos mais velho, nem rico nem bonito – “Andava com os pés voltados pra fora, a boca era uma tristeza: dente sim, dente não.”³⁸ A família do noivo resolve afastar o casal e convence Luís a trabalhar em Assis, cidade do interior de São Paulo, e Dercy fica “na maior prostração, porque foi o único homem que realmente amei, o único pelo qual senti aquela coisinha doer dentro de mim; aquilo que as pessoas chamam de paixão.”³⁹ Com a distância, a menina lhe envia cartas manchadas de lágrimas, que eram primeiro ditadas à melhor amiga, Lise Santos, e depois copiadas letra a letra, já que Dercy não sabia escrever. Certo dia, Luís lhe responde, dizendo que ficara sabendo por alguém de Madalena que a noiva tinha um caso com um homem casado. Ela nega, sem sucesso:

A resposta chegou seca e cética. Luís Pontes continuava duvidando da minha honestidade. Escrevi mais uma, duas, não sei quantas cartas, dizendo que era tudo mentira. E ele teimando em não acreditar em mim. Um dia me enchi e pensei assim: “Quer saber de uma coisa? Cansei!”. Aí comprei uma folha de papel almaço, onde escrevi em letras bem grandes: “Vá pra puta que o pariu”. Foi a última carta que mandei pra esse cara. (AMARAL, 2011, p. 29)

O fato é que Dercy tinha fama de puta e de que não prestava, sem nem saber o que era sacanagem. Assim, contrapondo-se à transgressão agressiva como forma de defesa, ela reforça em suas narrações sua inocência, também chamada de ignorância. Quando o noivo a beijou no rosto, por exemplo, ficou “escondida três dias, morrendo de vergonha”⁴⁰,

³⁷ AMARAL, 2011, p. 26.

³⁸ AMARAL, 2011, p. 26.

³⁹ AMARAL, 2011, p. 27.

⁴⁰ AMARAL, 2011, p. 26.

e quando ele foi beijá-la na boca, “o máximo que aconteceu entre nós”⁴¹, achou que ele “quis medir a minha boca com a dele.”⁴² Dercy chegaria a ser examinada pela prima de um cunhado para saber se era virgem, e, quando recebe a confirmação, ela se tranquiliza, “porque eu pensava que já tinha nascido puta. Eu era muito ignorante, muito sozinha, e minhas irmãs eram tão ignorantes quanto eu. Todo mundo dizendo que eu era puta, e eu era tão virgem quanto Nossa Senhora.”⁴³ Em outro relato:

Eu nada sabia da perversidade humana, e ignorava a existência de gente que gosta de humilhar uma pessoa. Eu sei que minha vida era aquilo. Por ignorância pura, por falta absoluta de informação, nada sabia de sexo. Mas eu não era ingênua não, fazia tudo para não parecer ingênua, mas para ser independente e livre. Então, adquirir a fama que afinal foi a minha glória. Comecei a ser difamada: a pornográfica, a que fala palavrão, a mambembeira, tudo isso. (LISBOA, 2002, p. 17)

Dercy percebe logo cedo as contradições e o jogo que poderia existir entre sua inocência e sua transgressão agressiva – chamada de rebeldia pela atriz. Aos 12 anos em uma entrevista, aos 16 em outra, ela começa a trabalhar como bilheteira do Cine Ideal, um dos dois cinemas de Madalena, pertencente a José Simão Bechara – segundo Dercy, um dos poucos da cidade que a tratavam bem, assim como sua mulher, dona Marieta, e os pais da amiga Lise Santos. Ela adorava o emprego, “porque podia ver todas as fitas e me divertia à beça”⁴⁴, e imitava as estrelas que admirava: Theda Bara – “se alguma vez na vida eu imitei alguém, esse alguém foi a Theda Bara. Eu procurava me pintar igual a ela, com aqueles olhões e pestanas exageradas”⁴⁵ – e Pola Negri, atrizes “que geralmente representavam prostitutas, mulheres escandalosas nos filmes. [...] Pintava os olhos, copiava roupas, até tirava retratos fazendo as mesmas poses que elas. Mas isso incomodava muito as famílias de Madalena.”⁴⁶

A imitação das atrizes provoca reações violentas no pai: ao cortar os cabelos *à la garçonnette*, curtos, ela apanhou porque estava com “cabelo de puta. Mas eu não sabia o que era puta. Fazia tudo na maior ingenuidade, fazia porque achava lindo. Eu precisava me espelhar em alguém e me espelhei naquelas atrizes, sem pensar que pudesse estar agredindo ou

⁴¹ AMARAL, 2011, p. 26.

⁴² AMARAL, 2011, p. 26.

⁴³ AMARAL, 2011, p. 33.

⁴⁴ AMARAL, 2011, p. 30.

⁴⁵ KHOURY, 2001, p. 34.

⁴⁶ AMARAL, 2011, p. 31.

me degradando.”⁴⁷ Já quando o motivo das brigas era a maquiagem, Dercy sabia como tornar a situação:

Ele me batia porque eu vivia me pintando, e então, quando ele estava por perto, eu saía para a rua de cara limpa mas com os dedos das mãos cada um colorido com uma cor diferente, e eu saía com as palmas das mãos para baixo. Na rua, eu ia andando e me pintando com o auxílio de um espelhinho daqueles redondinhos. Eu parecia um arco-íris, e na minha cara tinha roxo, verde, azul e vermelho, nas cores mais berrantes possíveis. Meu apelido ficou sendo Theda Bara, [...] uma das primeiras vamps do cinema norte-americano e que escandalizou o mundo inteiro. Então eu, com meus treze anos, pura como uma santa, era chamada por todos da minha cidade de puta. (KHOURY, 2001, p. 34)

Funcionando como válvula de escape, o cinema permitia a Dercy esquecer a conservadora sociedade de Madalena e experimentar a liberdade das atrizes hollywoodianas quando ela reproduzia seus gestos, roupas e cabelos. Por outro lado, com isso reforçava sua imagem negativa, já que a imitação inocente era vista pela cidade como prova de culpa. Tal contradição é compreendida por Dercy, e foi “naquela época que comecei a aprender a ignorar os rótulos. [...] Ao me chamar de puta, Madalena me colocava na mesma categoria de artista, e não havia nada que eu achasse mais bonito. Até me orgulhei do título. Sou puta? Então quero ser uma grande puta.”⁴⁸ Assim, ela alterava o juízo de valor da palavra, transformando-a em motivo de orgulho, e subvertia – por ora, apenas para si – o vocabulário, dotando-o do polo positivo e da ambiguidade característicos do realismo grotesco bakhtiniano.

A partir desse processo de autoaceitação, a jovem se revolta contra a cidade e usa a transgressão como tática para enfrentá-la: “Por causa disso tudo que ia me acontecendo, eu fui ficando dentro de mim com uma raiva contida e foi nascendo um grito de independência que me levava a fazer tudo aquilo que era considerado errado. Passei a fazer tudo que me dava na telha [...]”⁴⁹. Então,

[...] além de me pintar extravagantemente, usava uns vestidos chamativos, de preferência feitos de chita, e passava pela rua principal da cidade rebolando o máximo, fazendo minha bunda gingar mais do que geleia de moco-tó só para provocar e chamar atenção. [...] Muitas vezes, quando eu passava, ouvia uma voz anônima berrar: “Pimenta malagueta!” e eu me virava e incontinenti respondia: “Pimenta malagueta é a puta que o pariu!” ou en-

⁴⁷ AMARAL, 2011, p. 31.

⁴⁸ AMARAL, 2011, p. 31.

⁴⁹ KHOURY, 2001, p. 37.

tão: “Malandrinha!”, e eu, que não podia levar desaforo pra casa, respondia: “Malandrinha é o cu da mãe!” (KHOURY, 2001, p. 35)

Dercy ressalta sua transgressão agressiva e sua inocência em diversos depoimentos ao longo da carreira, mesmo quando se referia a outros períodos ou refletia sobre sua atuação. Essa atenção revela sua consciência sobre a importância de ambas em seu desempenho cômico, que podem talvez até ser consideradas elementos estruturantes de sua representação. Ao jogar com a rebeldia e a inocência, Dercy estabelece entre elas não uma relação de conflito, mas de soma e ambivalência – dessa forma, une-as para empregá-las como tática grotesca.

1928: A fuga de Madalena

Sou uma grande rebelde. Reconheço que sou e tenho convicção disso. Comecei a carreira mais ou menos em 1927, talvez 1928. Nunca marquei a data porque naquela época eu pensava que não existia passado, que a vida era o presente e um pequeno futuro que é o amanhã. O depois de amanhã era tão distante que não me preocupava com ele. Outra coisa: tudo o que eu fazia, fazia com convicção, inclusive os erros, e eu errei muito. Errei ao fugir de casa, mas acertei em ter fugido. Onde está o erro? O que é errado? A gente não sabe. (LISBOA, 2002, p. 13)

Aos 20 anos, Dercy foge de Madalena, “porque papai me batia muito.”⁵⁰ Um dia depois de apanhar do pai por ter ido a uma sessão espírita, chegando às dez da noite em casa, e, segundo outro relato, dois dias depois de a companhia de teatro de Maria Castro ter saído da cidade e ido para Macaé, Dercy resolve ir atrás do grupo. “Rifei um corte de casimira que não existia e, assim, arranjei o dinheiro pra passagem.”⁵¹ De madrugada, pula a janela de casa e esconde-se na estação, para esperar a partida do trem. Carregava “um embrulhinho com todos os meus pertences: um vestido, uma calcinha e um par de sapatos. Na verdade, aquele era meu único par de sapatos, porque o que eu estava calçando pertencia a Lise”⁵².

O grupo que Dercy segue era de teatro mambembe ou itinerante, como se chamavam as companhias teatrais que circulavam pelo interior do país. Em uma época em que ainda não existia o ensino formal das artes dramáticas, as companhias mambembes (assim

⁵⁰ LISBOA, 2002, p. 16.

⁵¹ AMARAL, 2011, p. 36.

⁵² AMARAL, 2011, p. 37.

como os circos e os circos-teatro) foram a escola de muitos artistas. Nelas a profissionalização se dava pela maneira tradicional da cultura popular: na prática, empiricamente, com os atores e atrizes desenvolvendo suas técnicas interpretativas sobretudo nas apresentações, várias vezes ao dia ou quase, e também pela observação/imitação dos artistas mais experientes.

A companhia de Maria Castro, “pouco conhecida porque andava sempre pelo interior”⁵³ dos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais, apresentava-se em salas de cinema ou em qualquer outro espaço em que coubessem palco e plateia. Ao assistir a um espetáculo do grupo, Dercy relata sua primeira impressão: “Gostei de tudo o que vi, principalmente de um cantor chamado Eugênio Pascoal. Não que ele fosse tão bonito, mas era envolvente e muito simpático.”⁵⁴ “Quando a Companhia chegou, eu fiquei excitada, porque sabia que tinha uma bonita voz, e quando vi alguns espetáculos percebi que poderia tomar parte do elenco como cantora.”⁵⁵ Ela procura, assim, aproximar-se dos artistas e, de quebra, exibir seus dotes artísticos: “Como eu era bilheteira de um dos dois cinemas da cidade, me propus a passar as assinaturas para os espetáculos da Maria Castro, pois, dessa maneira, eu ganharia uma comissão e teria dinheiro para comprar os meus ingressos.”⁵⁶ Para vender os bilhetes, Dercy cantava, e foi aí que Maria Castro...

[...] descobriu que eu tinha uma voz muito boa. Fiz um leve relacionamento com ela, que precisava de mim porque eu conhecia Madalena toda, e ia nos lugares certos onde se podia vender os ingressos de um festival que organizava, em favor de sua primeira atriz na época que era justamente essa parceira do Pascoal. Toda primeira atriz tinha direito a um festival na cidade, um patrocínio. (LISBOA, 2002, p. 19)

Quando os artistas, principalmente Pascoal, passavam em frente à janela de sua casa, Dercy lançava mão de outro procedimento:

Eu ficava dentro de casa com as janelas fechadas, olhando pelas venezianas, e quando via o Eugênio Paschoal andando pela rua principal, que era onde ficava o cinema numa extremidade e minha casa no meio entre o cinema e o hotel, eu começava a cantar alto para chamar a atenção daquele cantor [...] (KHOURY, 2001, p. 38, 39)

⁵³ LISBOA, 2002, p. 17.

⁵⁴ AMARAL, 2011, p. 35.

⁵⁵ KHOURY, 2001, p. 38.

⁵⁶ KHOURY, 2001, p. 39.

“Como previ, eles pararam em frente à minha janela para me ouvir e fingi que me surpreendi. Eu já era artista, né?”⁵⁷ Pascoal elogia a voz e pergunta se ela não gostaria de se juntar ao grupo:

Aquilo me calou tão profundo que respondi:

– Ah, papai não deixa!

Mas eu me decidi ali mesmo. Naquela pergunta e naquela resposta estava tudo decidido. “Vou-me embora com essa gente, de qualquer maneira.” Foi assim. Como se uma luz tivesse me iluminado. (AMARAL, 2011, p. 35, 36)

As táticas de aproximação têm efeito, e em uma das apresentações da companhia Pascoal atira um cravo para Dercy, dedicando-lhe a música “A malandrinha”⁵⁸, do maldalenense Freire Júnior. O ato gera forte reação da plateia: “Eles riram, debocharam, me chamaram de puta, de vagabunda. Mas eu não estava nem aí.”⁵⁹ Afinal, a jovem enfim encontra aqueles para chamar de seus, artistas com quem se identificava e com quem poderia abandonar sem remorsos Madalena.

A fuga não seria tão fácil, contudo. Dercy embarca no trem, mas, ainda durante a viagem, é vista no vagão pelo filho de dona Vitória, que liga para a mãe e a avisa. Manuel chega a Macaé antes da filha, e a jovem é pega pela polícia e levada à delegacia. Para tentar escapar da iminente volta para casa, a fugitiva primeiro finge que não conhece o pai; como a estratégia não funciona, Dercy diz que não quer voltar, pois tinha medo de apanhar. Assim, sem saber, estava denunciando o pai ao Juizado de Menores: “Mas eu nem pensava que existia isso, não sabia que um juiz podia proibir meu pai de me bater. Eu não sabia que havia no mundo uma lei maior que pai e mãe. Pensava que era escrava do meu pai e que devia me submeter a ele até me casar.”⁶⁰ Dercy ainda chama Pascoal para ajudá-la, dizendo que queria se tornar artista: “O delegado não se conformava como é que eu, uma moça direita, virgem, podia querer uma coisa dessas”⁶¹, e a jovem mente que perdera a virgindade com o ex-noivo Luís Pontes. Em outra versão, seu pai “falou: ‘Se você prosseguir nessa vida vai acabar

⁵⁷ AMARAL, 2011, p. 35.

⁵⁸ Áudio disponível na voz do cantor Francisco Alves em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ni9DyFMH90g>> Acesso em: 02 jan. 2017.

⁵⁹ AMARAL, 2011, p. 36.

⁶⁰ AMARAL, 2011, p. 38.

⁶¹ AMARAL, 2011, p. 39.

virando mulher da vida!’, e eu retruquei: ‘Mas eu já sou puta!’ E não era. [...] Tive que voltar e fiquei tão apavorada que, na viagem de trem de volta, não trocamos palavras.”⁶²

Com 20 anos, na época Dercy ainda era considerada menor de idade, e o delegado determina seu regresso a Madalena. Ela, no entanto, não volta para casa e fica no hotel Brasil. Há três versões para o acontecimento: na primeira, o pai, muito magoado com a atitude da filha, larga-a no hotel; na segunda, Dercy é afastada do pai por causa da denúncia de agressão; e, na terceira, ela fica no hotel por vontade própria, e o pai “até preferiu, porque desse modo eu não poderia contaminar minhas irmãs.”⁶³ Independentemente da versão, Dercy completa 21 anos dias depois e pode partir novamente, ganhando dois mil-réis da irmã Cecília (numa segunda versão, do pai), quantia exata para comprar uma passagem para Conceição de Macabu, onde estava a companhia de Maria Castro.

Dercy começa a carreira “fugindo com o circo”, como muitos outros artistas que, encantados com a lona ou o palco, abandonam seu cotidiano, cidade e família com o sonho de trocar uma vida pacata por uma existência excepcional e fantástica. Mikhail Bakhtin (2013, p. 91, 92) comenta o fascínio exercido pelos grupos itinerantes:

A companhia de comédicos ambulantes não é um micromundo estritamente profissional à imagem das outras profissões. A companhia opõe-se ao conjunto do mundo organizado e consolidado; ela forma um universo meio real meio utópico, subtraído até certo ponto das regras convencionais e entravadoras, gozando até certo ponto dos direitos e privilégios do carnaval, dos privilégios conferidos à festa popular. À sua passagem, a carroça dos comediantes ambulantes espalha o ambiente carnavalesco no qual vivem perpetuamente os artistas. [...] A atração do mundo teatral, que exala uma atmosfera utópica carnavalesca, subsiste ainda em nossos dias.

Esse deslumbramento também se dava pelo contraste com a realidade e a vivência dos fugidos. Se Dercy, por exemplo, sofria a perseguição da cidade e os espancamentos do pai, um dos maiores palhaços brasileiros, Benjamim de Oliveira – atuante na virada do século XIX para o XX e um dos principais responsáveis pela consolidação do circo-teatro –, enfrentava a condição de ser negro alforriado e filho de escravos, trabalhando em diversas ocupações e sendo também vítima das agressões do pai, um caçador de negros fugidos. Aos 12 anos, Benjamim foge com uma companhia circense, oportunidade que, segundo a pesquisadora Erminia Silva (2007, p. 91), “[...] possibilitava ir em direção às fantasias de uma

⁶² KHOURY, 2001, p. 43.

⁶³ KHOURY, 2001, p. 43.

nova vida, mas antes de tudo recusar a que vivia e os temores gerados por ela. Não era só uma aventura romantizada que buscava, era a chance de sobreviver de uma nova maneira.”

O fato de a expressão “fugir com o circo” estar tão incrustada no imaginário popular talvez indique que esse ato nada tinha de extraordinário, sendo tão corriqueiro quanto necessário. Era, afinal, um dos procedimentos essenciais para a manutenção de companhias mambembes, circos e circos-teatro itinerantes, que em parte se sustentavam graças à contínua circulação de pessoas. Em suas formas mais ou menos empresariais e/ou familiares, o teatro popular sempre contou com a incorporação de novos integrantes – de fugidos a atrações contratadas temporariamente – para reciclar seu núcleo de atores e/ou funcionários.

Se para os artistas a “fuga com o circo” era algo comum, ela possuía um caráter distinto nas pequenas cidades do interior em que ocorria. Com o potencial de chocar toda uma sociedade, por muito tempo a fuga foi considerada uma atitude transgressora, e, como tal, era condenada pela ordem e pelas “pessoas de bem” – não à toa, a expressão “fugir com o circo” muitas vezes era utilizada com um juízo de valor negativo, revelando o receio das famílias em perder para sempre jovens e moças entediados. Assim, se ainda hoje há o imaginário de que teatro é coisa de puta e vagabundo⁶⁴, não é difícil supor que, no início do século XX, no interior do Rio de Janeiro, esse tipo de pensamento fosse hegemônico. É nesse contexto que Dercy, mulher, solteira, aos 21 anos e com fama de puta desde criança, sai com uma companhia de teatro pelo mundo, do qual só conhecia os quintais da pequena Santa Maria Madalena:

Por que eu queria tanto sair de Madalena? Não sabia responder. Sabia apenas que me agradava fazer parte de uma companhia de teatro. [...] Eu fui à vida na ignorância. Não fui atrás de nada, a não ser de um espaço melhor, que não me maltratasse tanto. Não fui à espera de nada, fui para viver, ou melhor, para sobreviver. Um prato de comida. Eu me contentava com um prato de comida, se tudo mais estivesse bom. (AMARAL, 2011, p. 41)

⁶⁴ Atualmente, em um contexto de polarização, tal imaginário é muitas vezes inflamado pelas posições políticas de artistas, vide os recentes ataques à atriz Letícia Sabatella – <<http://oglobo.globo.com/brasil/leticia-sabatella-hostilizada-em-ato-contra-dilma-em-curitiba-19822459>> Acesso em: 18 out. 2016 – e as defesas da extinção do Ministério da Cultura, no primeiro semestre de 2016: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/14/internas_viver.644684/silas-malafaia-comemora-extincao-do-ministerio-da-cultura-antro-de-es.shtml> Acesso em: 18 out. 2016; e: <<https://www.youtube.com/watch?v=nMFhsYuC9owA>> Acesso em: 18 out. 2016.

1.2 – O COMEÇO COMO ARTISTA

De Dolores a Dercy, a cantora mambembe

Ao chegar a Macabu, Dercy procura Maria Castro: “eu me ajoelhei diante dela e pedi que não me mandasse embora, que me deixasse ficar.”⁶⁵ A fada madrinha permite que ela ingresse na companhia, a contragosto do marido – para ele, Dercy era “chave de cadeia”⁶⁶, com o que a própria atriz concordava: “sempre achei que a Maria Castro não devia ter me aceitado, não podia ter me aceitado. Uma menina que fugiu de casa era problema.”⁶⁷ Para justificar-se, ela comenta que fez “muita cagada”⁶⁸ no começo da carreira, causando problemas já no primeiro dia ao confundir o gabinete de cenário com uma parede de verdade: “O gabinete era montado para mudança de cenário entre um ato e outro. [...] resolvi me encostar e afundei nos cenários, rasgando uma porção deles. Gente que não é de teatro e vai andar dentro de um palco com cenários está fodida.”⁶⁹ Ainda sobre seu início, ela conta:

A primeira roupa que fiz para me apresentar era de papel crepom. Comecei do princípio, mesmo, da batata plantada na terra. E fui aprendendo, vendo como se fazia, procurando conservar minha dignidade. Tinha medo de voltar para Madalena, de me perder e ficar lá de novo... Eu não queria voltar! (LISBOA, 2002, p. 21)

Dercy estreia em Leopoldina, em Minas Gerais, cantando com Eugênio Pascoal o dueto “Nely, perfumada flor de estufa”, em um número musical e dramático: “Eu estava cagada de medo de subir naquele palco. [...] Dona Maria Castro ficou admirada. Disse que eu era uma artista, mas eu ainda estava tremendo pra caralho. Tempos depois, me deram A *Malandrinha* para cantar. A plateia adorava e cantava comigo.”⁷⁰ A dupla participava do ato variado, que era realizado após a peça teatral e composto de números curtos de diversos gêneros e estilos:

Naquela época, as Companhias teatrais que excursionavam, além das peças que compunham o repertório básico da temporada, apresentavam shows – a gente chamava de “ato variado” – que eram apresentados depois das peças como chamariz para o público. Nesses atos variados tinha de tudo: humor, música, monólogos, esquetes e mágicas. Obviamente, eu só entrava nos shows. Na Companhia da Maria Castro, ela não participava dessas atra-

⁶⁵ AMARAL, 2011, p. 40.

⁶⁶ AMARAL, 2011, p. 40.

⁶⁷ LISBOA, 2002, p. 18.

⁶⁸ AMARAL, 2011, p. 40.

⁶⁹ AMARAL, 2011, p. 40, 41.

⁷⁰ AMARAL, 2011, p. 41.

ções, e quem brilhava muito era a Vitória Soares, como cômica, e eu e o Paschoal, com os nossos duetos. Eu fui tendo noção do que era teatro, assistindo às peças da Companhia e como espectadora. Esses atos variados, que também eram conhecidos como “sobremesa”, eram só os homens que assistiam. As senhoras se retiravam depois da peça e só ficavam as putas. Até hoje não entendi o porquê desse procedimento, pois nos atos variados não havia nada de mais. O que se vê na televisão de hoje é coisa muito pior. (KHOURY, 2001, p. 45)

Por “volta de 1930, na época da revolução”⁷¹, a atriz muda de nome. Ela considerava Dolores um “nome trágico de putas de muitos lugares do mundo”⁷² e achava melhor adotar um nome artístico. Resolve então fazer uma homenagem à primeira-dama Darcy Vargas, esposa de Getúlio, pois “gostaria de ser igual a ela, mulher bonita, boa e ainda por cima com uma tremenda de uma personalidade.”⁷³ No entanto, fica com medo de ser mal-entendida, “porque a polícia podia se irritar com uma puta com o nome da mulher do presidente”⁷⁴, e altera uma letra, seguindo conselho de Maria Castro:

E assim ficou escolhido Dercy, um nome feito especialmente para mim. [...] Eu só tinha trabalhado numa praça ou duas com o nome de Dolores Gonçalves Costa. A partir daquele momento, todo mundo só iria me conhecer como Dercy Gonçalves. Na numerologia dá quinze, número de muita sorte. Mas também Dolores Gonçalves Costa dava quinze. Muitos anos mais tarde, quando me casei com Danilo Bastos, na certidão de casamento passei a ser Dolores Costa Bastos, que ainda dá quinze. Não é que acredite muito nessas coisas, mas é curiosa essa coincidência. (AMARAL, 2011, p. 45)

Pouco depois de ingressar na companhia, Dercy se relaciona com Pascoal, quase vinte anos mais velho, que lhe promete casamento. É com ele que a atriz perde a virgindade, em um dos episódios de sua vida que ela contaria inúmeras vezes:

Desde que eu havia dito na delegacia, diante do Pascoal, que não era virgem, nunca mais me preocupei em desmentir. E fiquei muito aflita porque não sabia se ele ia me usar. [...] Pensei: “Bom, o que ele mandar eu faço. Tira, tiro. Abre, abro. Fecha, fecho”. Ele saiu do quarto, eu me lavei, vesti minha camisola de pano de saco com biquinho de crochê que eu mesma havia feito e me enfiei na cama. Toda moça que se preza tem uma camisola do dia. Na minha estava escrito “Arroz de primeira – Indústria Brasileira”. A calcinha, isso é modo de dizer, porque eram calções, era do mesmo material. Grosso e resistente. Pascoal entrou e ficou nu no escuro porque eu não queria ficar no claro, mostrar meu corpo. Eu não tinha essa capacidade. Nem entendia de sexo, nunca tinha visto um pinto, só de criança. Nunca

⁷¹ AMARAL, 2011, p. 45.

⁷² LISBOA, 2002, p. 90.

⁷³ AMARAL, 2011, p. 45.

⁷⁴ AMARAL, 2011, p. 45.

pensei que aquela merda pudesse crescer tanto. Então, quando ele veio, me acariciou, me beijou, eu tirei as calças e me entreguei: “Seja o que Deus quiser”. Ele abriu minhas pernas e eu fui fazendo tudo o que ele mandava, com os braços pra cima, na posição de “mãos ao alto”. Mas quando ele introduziu aquele negócio desagradável, com toda a força, com toda a violência – não que fosse um brutamontes, mas porque achava que eu não era mais virgem –, quando aquele negócio começou a abrir minha carne como uma faca, não tive dúvida: sentei o pé nele e saí correndo pelo hotel afora, berrando, com o sangue escorrendo pelas pernas. Corri, corri e acabei parando na polícia. [...] O delegado não entendeu. Mas, afinal, eu era virgem ou não era virgem? Por via das dúvidas, ele mandou buscar Pascoal, que estava se sentindo tão mal quanto eu. (AMARAL, 2011, p. 43, 44)

Quando se comparam os diferentes relatos do episódio, pode-se entender melhor alguns dos princípios técnicos que orientam a narração de Dercy. Observa-se, por exemplo, que certas tiradas cômicas se repetem, como o “arroz de primeira, indústria brasileira” e a “posição de mãos ao alto”, que funcionam quase como piadas marcadas da narrativa. Nas ocasiões em que a atriz não repete a tirada, por vezes ela a substitui por outra, mantendo a comicidade nos mesmos trechos da narração – indica, assim, uma estrutura com momentos cômicos precisos, que servem como pontos de apoio para a condução da narrativa. É interessante perceber também que o nível de comicidade do episódio não se mantém sempre igual, variando de acordo com o relato e a ocasião, em uma relação inversamente proporcional ao grau de intensidade emotiva que Dercy emprega na enunciação. Em outras palavras, o relato do episódio da perda da virgindade situa-se entre a tragicidade da experiência e a comicidade da situação, tendendo ora mais para um, ora mais para outro, mas sempre transitando entre os dois polos – dessa forma, a atriz narra de maneira tragicômica, própria do ambivalente grotesco.

Com essas variações, típicas da oralidade e da improvisação, a interpretação que o ouvinte tem do episódio é alterada. Em outro depoimento, por exemplo, Dercy utiliza menos tiradas cômicas e enfatiza a violência do ato, o que modifica sensivelmente a percepção que se tem de Pascoal. Vejamos:

Como toda Madalena me chamava de puta, ele achou que eu era mesmo uma puta. [...] Eu estava um pouco tensa, pois não sabia como devia proceder. Quando ele introduziu o seu negócio, que estava duro, com toda a violência em mim, ele foi de uma grosseria animalesca que me machucou muito, doeu para caralho, e quando eu vi meu sangue jorrar, eu com o pé direito dei-lhe um coice que ele foi atirado para fora da cama e bateu com a bunda no chão. Em seguida, toda dolorida, ensangüentada, eu saí correndo feito uma louca pelas ruas da cidade [...] Eu, apavorada, aprontei um puta

escândalo e o dono do hotel mandou chamar a polícia. Fui levada com o Paschoal para a delegacia e eu dei minha versão para o delegado e o Paschoal deu a versão dele bem atenuada e acabamos voltando juntos para o hotel onde estávamos hospedados, com o juramento do Paschoal nunca mais botar as garras em cima de mim. Foi muito traumatizante para mim, e essa experiência foi tão frustrante que me marcou para o resto da minha vida. Foi muita falta de sensibilidade dele em enfiar aquela merda toda dentro de mim sem mais nem menos. Mesmo que eu fosse puta, ele não poderia ter agido daquela maneira. (KHOURY, 2001, p. 40, 41)

Embora denuncie com mais veemência a atitude violenta de Pascoal, Dercy em seguida destaca, também de forma mais enfática, o arrependimento do ator:

Passei a viver com ele como amigos, dividíamos as despesas, conversávamos, dormimos juntos durante cinco anos e nunca mais ele tocou sequer num fio dos meus cabelos. Eu reconheço que ele se arrependeu. [...] Trabalhemos bastante juntos e, quando acabava cada espetáculo, ele me deixava no hotel de cada cidade e ia sair para ter relações com outras mulheres. E eu achava isso muito bom. Eu só queria saber de cantar. [...] Eu ganhava o meu dinheiro, ele ganhava o dele, eu tinha a minha vida de solidão, ele tinha a vida dele de orgias e nós rachávamos as despesas. (KHOURY, 2001, p. 41)

Vivendo “como irmãos”⁷⁵ – “Para todos os efeitos éramos marido e mulher”⁷⁶ –, os dois continuam juntos quando Maria Castro, pouco depois, acaba com a companhia por causa do falecimento da mãe. Dercy e Paschoal formam então a dupla Os Pascoalinos, circulando pelo interior de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Procuram sempre “trabalhar na cidade mais próxima da praça anterior, para economizar nas despesas de transporte”⁷⁷, indo “de cidade em cidade, com uma companhia ou sozinhos, viajando na boleia de um caminhão alugado, ou de carona, e nos apresentávamos em todo tipo de lugar: cinema, teatro, circo, parque, onde fosse possível.”⁷⁸ A dupla continua fazendo o ato variado, adaptando-se aos diferentes espaços e formatos – nos cinemas, por exemplo, o número era após a sessão: “A coisa funcionava no sistema de cinquenta por cento pra nós e cinquenta por cento pro dono do cinema. Eu e Pascoal tínhamos vários números, que a gente apresentava sozinho ou em dueto sempre na frente da tela, como todo mundo fazia.”⁷⁹ Já sobre a formação de repertório, Dercy comenta:

⁷⁵ AMARAL, 2011, p. 45.

⁷⁶ AMARAL, 2011, p. 47, 48.

⁷⁷ AMARAL, 2011, p. 48.

⁷⁸ AMARAL, 2011, p. 46.

⁷⁹ AMARAL, 2011, p. 46.

Eventualmente, os compositores nos davam suas músicas, mas o mais frequente era a gente comprar as partituras nas lojas de instrumentos musicais. Eu cantava músicas românticas e regionais. Uma das canções que mais faziam sucesso quando eu cantava era *Sussuarana*⁸⁰, do Heckel Tavares e Luiz Peixoto. (KHOURY, 2001, p. 46)

Da vida de mambembeira, Dercy tem inúmeros relatos: fugiu pela janela de hotéis para não pagar a estadia, utilizando a clássica corda feita de lençóis; roubou galinhas de vizinhos quando eles alugavam casas; ganhou um sobretudo de cobertor feito sob medida por Pascoal, que também era alfaiate; e apresentou-se em um cinema pequeno, cujo “fundo do palco dava para um quintal cheio de mato. Na hora do espetáculo, tive uma cólica intestinal desgraçada”⁸¹. Como o cinema não tinha banheiro, a atriz vai ao mato:

Estou ali agachada, fazendo a minha necessidade, e cadê o papel? O tempo passando, o público esperando o pano subir e eu ali cagando, desesperada porque não tinha como me limpar. Olhei para um lado, olhei pro outro, e nada. Lá pelas tantas peguei um punhado de mato e me limpei. Era urtiga! Saí uivando de dor. Aquilo coçava, queimava, foi um horror. Se eu precisasse de hospital estava fodida, porque a cidade não tinha. Tive que me aliviar com banhos de assento em água fria. (AMARAL, 2011, p. 48)

As companhias paulistas de revista

Pouco depois, os Pascoalinos decidem estabelecer-se em São Paulo: “Como a família do Paschoal era de Campinas, nós resolvemos ficar ali por perto”⁸². Dercy procurava trabalho fazendo ponto:

[...] eu ficava num daqueles bares que tem no final da avenida São João, perto da rua Direita. [...] O primeiro empresário que passava necessitando de artistas, eu me agarrava com ele de todas as maneiras. Foi assim que eu trabalhei como cantora para muita gente como Delorges Caminha, Genésio Arruda, Vicente Felício... O Delorges, eu o conheci logo que terminou a Companhia da Maria Castro, isso lá por volta de 1928. Ele era sócio do Sebastião Arruda e tinha uma Companhia de revistas. (KHOURY, 2001, p. 46)

Fazer ponto era algo típico do modo de produção teatral da época: lugares específicos, estabelecidos pela prática, serviam como local de encontro entre artistas desempregados e empresários. Os primeiros ofereciam seu trabalho, propagandeando habilidades

⁸⁰ Áudio disponível na voz das cantoras Maria Bethânia e Nana Caymmi em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F8iaXnzGlbk>> Acesso em: 28 dez. 2016.

⁸¹ AMARAL, 2011, p. 48.

⁸² KHOURY, 2001, p. 46.

específicas e repertório, enquanto os últimos escolhiam e contratavam aqueles que supriam suas necessidades de elenco, conforme as características do espetáculo. Para os padrões contemporâneos, tal forma de seleção talvez sugira o grau de amadorismo do teatro brasileiro na primeira metade do século XX. É interessante notar, no entanto, como essa informalidade no acesso ao meio de trabalho indica também o alto volume dessa produção teatral: afinal, por mais que a prática de fazer ponto dependa do acaso e de encontros fortuitos em seu cerne, essa forma de seleção e contratação só consegue se estabelecer e funcionar efetivamente se há uma necessidade constante de artistas por empresários. Considerando-se que as revistas se apresentavam várias vezes ao dia ou quase, emendando um espetáculo no outro, certamente um dos elementos primordiais para manter o modo de produção do teatro ligeiro da época era a alta rotatividade dos artistas.

Em 26 de julho de 1929, estreia a Companhia Nacional de Revistas do Theatro Boa Vista, com direção artística de Delorges Caminha e participação dos Pascoalinos. Para o jornal *Diário Nacional* (24, 23 e 26 set. 1929), o conjunto, “[...] composto de elementos de valor [...]”⁸³, “[...] propõe-se dar espectáculos ao alcance de todas as bolsas e da mais absoluta moralidade, podendo, portanto, ser assistidos por famílias.”⁸⁴ Já sobre a revista de estreia, *Quem conta um conto...*, o jornal noticia que ela está “[...] repleta de ‘sketchs’ engraçados, bonitos numeros de musica, com montagem caprichosa e efeitos de luz de distinguido bom gosto e, o que é importante, isenta de qualquer licenciosidade.”⁸⁵

Pelo que se pode depreender das notícias, a companhia seguia os moldes da revista paulista, de forte caráter moralista, regionalista e voltada a um público familiar. Tais características eram o reflexo local de um nacionalismo que influenciou grande parte do teatro brasileiro no começo do século XX, manifestando-se de acordo com as particularidades de cada região. A revista paulista, por exemplo, era mais provinciana que a do Rio de Janeiro. Exaltava os costumes da roça, sem aspirar “[...] à diversão noturna da boemia carioca, mas à graça extraída da miscelânea dos sotaques e dos tipos dessa pequena população que coexistia num ambiente pré-industrial.” (VENEZIANO, 1991, p. 48) Sobre o espetáculo de Delorges, por exemplo, o *Correio Paulistano* (25 set. 1929) comenta:

⁸³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/6969>> Acesso em: 08 dez. 2016.

⁸⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/6957>> Acesso em: 08 dez. 2016.

⁸⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/6995>> Acesso em: 08 dez. 2016.

Quem conta um conto... é uma revista ligeira, cheia de 'sketchs' engraçados, bonitos números de musica, e charges, typos bem delineados, montagem moderna, scenographia bizarra em summa uma revista de inteiro agrado das platéas. A parte cômica estará a cargo dos actores Vicente Felício, insuperavel nos typos de italiano, E. Mesquita, que imita muito bem o portuguez, e E. Mattos, impagável no nosso caipira.⁸⁶

Cabe ressaltar ainda que o nacionalismo no teatro brasileiro é deflagrado principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial. Com o isolamento do Brasil durante o conflito, as companhias europeias, que até então exerciam grande influência em nosso teatro, deixam de se apresentar no país. Assim, sem contato com as últimas tendências na Europa, as comédias musicadas e declamadas passam a buscar suas matrizes estéticas na cultura brasileira, nacionalizando-se cada vez mais. Logo, o personagem do caipira – tipo antigo de nosso teatro, presente desde as comédias de Martins Pena⁸⁷, da primeira metade do século XIX – atingiria seu auge na década de 20, espalhando-se pelas regiões do país e estabelecendo a fase do caipirismo no teatro de revista. (VENEZIANO, 1991, p. 46)

Nessa época, fim da década de 20, Dercy passa por diversas companhias de revista, trabalhando com artistas que ela identifica como criadores de certos tipos consagrados do teatro nacional:

Estive na Companhia do Vicente Felício, que era um cômico excelente, adorado pela colônia italiana de São Paulo e, assim como o Sebastião Arruda, lançou o tipo caipira no teatro. O Vicente Felício criou o malandro paulista que deve ter servido de inspiração para o compositor Adoniran Barbosa. Já o malandro crioulo carioca foi invenção do João Lino na Casa de Caboclo, no Rio de Janeiro. (KHOURY, 2001, p. 47)

Dercy ainda trabalha com Genésio Arruda, que ela considera ser o fundador do “gênero livre” no Brasil, distinção criada durante a Presidência de Washington Luís (1926-1930), que refletia a censura moral de seu governo⁸⁸. Segundo a atriz:

Com o Genésio Arruda praticamente surgiu no Brasil o “gênero livre”, que eram também espetáculos feitos só para homens. Nesse tipo de espetáculo é que foram realizados os primeiros nus artísticos e esquetes de duplo sen-

⁸⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/36672> Acesso em: 08 dez. 2016.

⁸⁷ Martins Pena (1815-1848) é um dos mais importantes dramaturgos do Brasil, considerado o introdutor da comédia de costumes no país.

⁸⁸ Neyde Veneziano dá mais detalhes sobre o surgimento da distinção e a censura, a cargo de Melo Matos, juiz de menores: “Reservou-lhe o direito de proibir o nu em cena, impedir as pernas de fora e cortar textos que sugerissem pornografia, segundo seus próprios conceitos de pornografia. As companhias que desejassem investir em apelos sexuais seriam denominadas *Companhias de Gênero Livre*, cujo acesso somente seria permitido a maiores de 18 ou 21 anos, conforme a determinação do poder do juiz.” (VENEZIANO, 1996, p. 99)

tido, muito picantes. E eu, sempre cantando. A grande atração da Companhia do Genésio Arruda era a atriz Margarida Del Castilho, que era ousada e muito engraçada. Ela ia tirando as roupas aos poucos e, quando ficava totalmente nua, se virava de costas para a platéia e batia palmas com a bunda. (*Risos.*) O público adorava. A bunda da Margarida era muito mais engraçada que muitos comédicos que andam hoje por aí. (KHOURY, 2001, p. 47)

Dificuldades em São Paulo

A carreira dos Pascoalinos acaba quando Eugênio contrai tuberculose. Não podia “mais cantar nem se apresentar no palco. Em outras palavras, estava desempregado. Fiquei com muita pena dele. Meu grande amigo, meu companheiro, a única pessoa que eu tinha na vida era aquele homem.”⁸⁹ Para tratar-se, o cantor se muda para Atibaia, e Dercy fica em São Paulo, “tentando ganhar a vida sozinha.”⁹⁰ Segundo ela, “o trabalho era escasso. Afinal, quem era eu? Dercy Gonçalves que fazia parte do duo Os Pascoalinos que estava fora de combate.”⁹¹ É de estranhar essa dependência da atriz em relação a Pascoal e à dupla, pois, mesmo nas poucas matérias de jornal disponíveis da época, é possível observar que seu nome ganha muito mais destaque que o do cantor. Por isso é difícil supor que a falta de trabalho se devesse somente à extinção da dupla. Outros fatores também devem ter contribuído para isso, como a maior dificuldade de Dercy em conseguir trabalho por estar sozinha e ser mulher, e porque Pascoal, mais experiente, provavelmente fosse o responsável por negociar com as companhias e empresários.

O início da década de 30 é um período de imensas dificuldades para a atriz, que vive “numa miséria de fazer dó, sem dinheiro para comer, devendo na pensão e preocupada com o coitado do Pascoal”⁹². Certa vez, ao visitar o colega, percebe na volta que “um homem estava me seguindo desde Atibaia. Era um homem muito feio, os dentes todos de ouro, de aparência horrível, mas rico. Ele se agradou de mim, e eu não estava em condições de esperar por uma coisa melhor.”⁹³ José Rodrigues, conhecido como Lampião, passa então a sustentar a atriz e o tratamento de Pascoal:

⁸⁹ AMARAL, 2011, p. 50.

⁹⁰ AMARAL, 2011, p. 51.

⁹¹ AMARAL, 2011, p. 51.

⁹² AMARAL, 2011, p. 51.

⁹³ AMARAL, 2011, p. 54.

Queria forçosamente viver comigo, mas eu não gostava dele. Foi quem acabou de me desvirginar, mas não gostei do negócio, eu não sentia desejo, a menor vontade. Para minha desgraça, me engravidou. Fiquei grávida na maior merda, e, quando isso aconteceu, não aguentava mais olhar na cara do Lampião. Era olhar e vomitar. Sabia que era bom, que gostava de mim, que sem ele estaria muito pior, mas não suportava o sujeito, não podia sequer escutar sua voz. (AMARAL, 2011, p. 54)

Dercy decide abortar contra a vontade de Lampião, que insiste com ela para ter o bebê. Diante das negativas, “o cara sacou o revólver, saiu correndo atrás de mim e começou a atirar. Deu cinco tiros para me assustar.”⁹⁴ Ela resolve fugir, voltando ao Rio de Janeiro com Pascoal, que ainda não estava curado. Lá, abriga-se na casa da irmã Bitá, em Niterói, onde aborta.

Dercy falaria sobre seus abortos de forma aberta. Ela poderia facilmente tê-los ocultado de sua biografia, mas nunca teve medo de deixar clara sua posição sobre esse assunto considerado delicado e, sem hipocrisia, dá o seu recado a quem condena sua atitude:

Já me perguntaram uma porção de vezes se não me arrependi, se não tenho remorsos, se não me sentia culpada quando fazia aborto, essas patacodadas. Se eu fosse fingida, aproveitava minha idade e dizia que sim, que estou arrependida. Mas não estou, porra! E por que deveria estar? Eu passava embaixo da cueca do homem e já engravidava; se não me cuidasse tinha mais de vinte. Minha filha já foi a maior complicação pra criar, imagine mais oito!... Ou você pensa, você aí que gosta de cagar regra, é a você mesmo que estou me dirigindo... pensa que é fácil artista ter filhos, ainda mais naquela época? Ninguém dava emprego a atriz grávida, e quando você tira o palco de uma atriz também está tirando dela a razão de viver. Eu queria ser mãe? Não. Eu queria trabalhar no teatro. Continuo trabalhando até hoje, e fico muito satisfeita por nunca ter pedido licença ou desculpa a ninguém pelas decisões que tomei na vida. (AMARAL, 2011, p. 56, 57)

1932-33: A Casa de Caboclo e a cuspidela

Ao voltar para o Rio de Janeiro, Dercy fica sabendo de testes para um espetáculo na Casa de Caboclo, espaço que seria inaugurado pela empresa de Pascoal Segreto, um dos principais empresários do teatro de revista: “O mandachuva do negócio era o Duque, que havia sido um dançarino muito famoso e levou o maxixe pra Europa. Naquela época, ele era o empresário, Miranda, o diretor, e De Chocolat, o diretor artístico.”⁹⁵ A companhia, que

⁹⁴ AMARAL, 2011, p. 55.

⁹⁵ AMARAL, 2011, p. 57.

contava ainda com a dupla cômico-caipira Jararaca e Ratinho⁹⁶ como principais estrelas, dedicava-se aos tipos e canções do interior caipira que faziam sucesso nas revistas paulistas, sendo, dessa forma, perfeita para Dercy, que poderia aproveitar a experiência adquirida em São Paulo. Além disso, a localização do empreendimento era ideal, pois ficava na praça Tiradentes – “o reino do teatro de revista”⁹⁷ –, que desde o início do século XX concentrava os principais teatros de revista, constituindo-se no ponto central da diversão nas noites cariocas e no polo mais importante do teatro ligeiro e musicado do Brasil. Seus idealizadores estabeleceram a Casa:

[...] nos escombros do Teatro São José, no que sobrou do grande incêndio de 1931, e não era muito. O *hall* e duas escadas terminavam em lugar nenhum, porque o balcão não existia mais. O Duque, que era esperto, olhou aquilo e pensou: “Aproveito duas colunas, boto uma cortina e monto um show”. Foi ali que ele instalou a Casa de Caboclo: nas ruínas do Teatro São José, num palco improvisado, com mantas fazendo as vezes de cortina. O cenário era uma casa de sapé, e o resto era na base do faz de conta. Mas o que é o teatro senão o reino do faz de conta? Duque construiu uma típica casa de caboclo, e sua intenção era montar uma porção de revistas com músicas e costumes do interior do Brasil. (AMARAL, 2011, p. 85)

Pelo que nos conta o jornal *A Batalha* (14 set. e 3 nov. 1932), percebe-se que a Casa de Caboclo seguia a cartilha de sucesso da revista paulista, colocando-se como opção de entretenimento para toda a família:

[...] humorismo leve, engraçado de verdade e absolutamente são [...] um espetáculo bem brasileiro, para as famílias brasileiras [...] é o humorismo sertanejo: simples, franco, repassado de ironia, mas sempre agradável [...] [...] sem descer a escabrosidades condenáveis. Graça boa, graça ingênua, graça sã.⁹⁸

A Casa de Caboclo é inaugurada em 9 de setembro de 1932, com a revista *Uma falação de caboclo*, na qual Dercy e Pascoal participam “mesmo doentes, porque, ainda que não soubesse, eu também já tinha um foco de tuberculose no pulmão”⁹⁹. A qualidade artística adquirida mambembeando e nas revistas paulistas é reconhecida, e a cantora é elogiada logo na estreia pelos jornais:

⁹⁶ O estilo regional de humor da dupla pode ser conferido na seguinte gravação de piadas: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mb4LCn9lfZs>> Acesso em: 15 dez. 2016.

⁹⁷ AMARAL, 2011, p. 82.

⁹⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/175102/6360>> e <<http://memoria.bn.br/DocReader/175102/6732>> Acesso em: 23 nov. 2016.

⁹⁹ AMARAL, 2011, p. 57.

O [samba] de ontem, intitulado *Minha terra*, de autoria de J. Aimbire e cantado pela actriz Dercy Gonçalves, agradou bastante. (JORNAL DO BRASIL, 10 set. 1932¹⁰⁰)

[...] uma brejeira cabelo não nega, que sabe cantar com sentimento e com pernosticismo quando é preciso [...] (DIÁRIO DA NOITE, 10 set. 1932¹⁰¹)

Cabe destacar também a espalhafatosa notícia do *Correio da Manhã* (10 set. 1932):

No “hall” do theatro São José, Duque e a Empresa Paschoal Segreto incumbiram ao artista Colomb de levantar uma casa rustica, que dêsse ao publico a impressão de estar no interior do Brasil, casa erguida ao canto de um terreiro, tendo á frente os lendários coqueiros e resguardada do sol pelas frondes das arvores, nas quaes as aves amorosas teciam seus ninhos. [...] Tudo é brasileiro, tudo é nosso: toadas, a suavidade das modinhas, os desafios, os interpretes. [...] Uma moreninha muito nossa, leve como uma pluma, com uma voz deliciosamente timbrada e cheia de expressão, logo no seu primeiro numero, que foi bisado, agradou por completo á assistência. Indagaram dezenas de bôcas o seu nome, um nome até, então, desconhecido, que dentro em pouco se vulgarizou: Dercy Gonçalves. Teve depois outro numero, cantado com a mesma graça, dansado com vivacidade.¹⁰²

Alguns dias depois, o mesmo jornal ainda diria:

Uma das interpretes que venceu logo no primeiro contacto com o publico, foi Dercy Gonçalves. De côr de jambo, com grandes olhos que tem muita expressão e excelentes recursos vocaes, Dercy Gonçalves constituiu uma verdadeira revelação e está fazendo um successo além do que se esperava. (CORREIO DA MANHÃ, 14 set. 1932¹⁰³)

Malandramente, Dercy aproveita os elogios nos jornais para cutucar os que antes a excluía: “Quando meu retrato saiu publicado no jornal, fiquei toda prosa e mandei para Madalena. Foi uma maneira inofensiva de me vingar da rejeição da cidade.”¹⁰⁴ A revista é um sucesso, ultrapassando cem apresentações, com “três sessões por dia. Às quintas, sábados e domingos, eram cinco. Na praça Tiradentes era assim.”¹⁰⁵

Dos comentários de jornais anteriores, cabe dedicar algumas palavras, ainda que fujam um pouco do escopo desta pesquisa, às expressões raciais sobre a atriz, que se destacam aos olhos contemporâneos – “brejeira cabelo não nega”, “côr de jambo”, “moreninha

¹⁰⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/26334> Acesso em: 23 nov. 2016.

¹⁰¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/12479> Acesso em: 23 nov. 2016.

¹⁰² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/13184> Acesso em: 23 nov. 2016.

¹⁰³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/13234> Acesso em: 23 nov. 2016.

¹⁰⁴ AMARAL, 2011, p. 57.

¹⁰⁵ AMARAL, 2011, p. 57.

muito nossa”. O tom, que se pretende elogioso, chama atenção principalmente se levarmos em conta que, anos antes, as raízes étnicas de Dercy eram motivo de exclusão em Madalena. Longe de supormos, no entanto, que se trata de uma superação ou atenuação dos conflitos raciais, tais expressões talvez possam exemplificar o que o pesquisador Renato Ortiz identifica como uma mudança de postura da sociedade a respeito da mestiçagem, que se torna símbolo ideológico da identidade nacional. Para o pesquisador, é na década de 30 que o mito das três raças – criado no fim do século XIX, após a abolição da escravidão – consegue se estabelecer ideologicamente, já que seria somente depois das primeiras décadas do século XX que a ideia de identificar o Brasil como produto da mestiçagem entre as raças branca, negra e índia encontraria as condições sociais necessárias para se difundir. Tais condições surgiram após um processo acelerado de urbanização e de industrialização, do desenvolvimento de uma classe média e do surgimento de um proletariado urbano, além da presença de um Estado que – com a Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas – busca orientar politicamente as mudanças sociais, na tentativa de consolidar o desenvolvimento social e atrelar-se a ele. Nas palavras de Ortiz (1994b, p. 41), na década de 30:

[...] a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional.

É na Casa de Caboclo que Dercy identifica sua estreia como atriz. Até então, considerava-se uma cantora, pois realizava números apenas musicais, ainda que contassem com diversos recursos cênicos e interpretativos. O início como atriz acontece quando Dercy é obrigada a substituir Durvalina Duarte, que faltara, e deveria fazer a preparação para a entrada de Jararaca e Ratinho, atendendo um telefone e apresentando a dupla. Para analisar o episódio, utilizaremos três relatos, divididos em três partes. Na primeira parte, Dercy fala de sua indignação e irritação com a substituição:

Fiquei puta e pensei: “Quer saber de uma coisa? Eu não vou fazer escada pra ninguém!”. Achava um desaforo entrar em cena pra atender um telefone e falar tão pouco. Porque, embora naquela época eu não fosse nada, já tinha mania de estrela. (AMARAL, 2011, p. 58, 59)

Fiquei meio puta da vida: não estava ali para falar, estava ali para cantar, sou cantora, não quero falar. [...] Fiquei indignada, depois de ser a estrela, ter que fazer “escada” para Jararaca e Ratinho. Mas não custava nada. (LISBOA, 2002, p. 36)

Uma noite, uma atriz que se chamava Durvalina Duarte, que fazia um número meio sem graça, ficou doente e não compareceu ao espetáculo e os meus patrões exigiram que eu fizesse a parte dela. Eu achei aquela ordem um desaforo, pois eu era cantora, tinha uma bela voz e não queria saber de representar. Eu, inicialmente, recusei o que eles queriam, mas ante a ameaça de ser despedida, tive que representar. (KHOURY, 2001, p. 48)

Se no primeiro relato Dercy diz que não era nada, no segundo afirma que era a estrela. No último, há um dado inexistente nos anteriores, a ameaça de ser despedida. A seguir, ela fala de seu improviso e transgressão em cena:

Então, quando estava em cena e o telefone tocou, deitei-me no sofá e comecei a inventar.

– Está lá? Não, não é a Durvalina. “Somos” eu que está aqui!

A plateia caiu na gargalhada. Eu vi que estava agradando, mas ainda estava puta. Como não sabia de que forma sair daquilo, dei uma cuspidela. Meus dentes da frente eram separados, eu tinha prática de cuspir longe desde criança, e o jato de saliva passou por cima da orquestra e foi se estatelar na careca de um sujeito na terceira fila. (AMARAL, 2011, p. 58, 59)

Aí, peguei o telefone, aquele telefone de caneca, e já de molecagem, comecei assim: “Alô, alô, mas ninguém responde.” Então dei uma cuspidela na caneca do aparelho, mas o jato saiu forte, passou pelos dentes da frente e pegou num espectador. (LISBOA, 2002, p. 36)

Numa das cenas, eu teria que falar ao telefone, que eram aqueles aparelhos pretos horrorosos que ficavam grudados na parede. O telefone tocava e eu tinha que atender, e o que eu falava era uma preparação para a entrada de Jararaca e Ratinho. Como eu estava indignada, comecei a falar ao telefone com raiva e quis cuspir dentro do bocal para dar a ideia que estava tentando acertar quem estava no outro lado da linha. Eu já estava improvisando, muito mais baseada na minha raiva do que com a intenção de criar alguma coisa. Acontece que na hora em que eu cuspi, a saliva, em vez de cair dentro do bocal, foi bater na cara de um sujeito que estava sentado de terno e gravata logo na primeira fila. (KHOURY, 2001, p. 48)

O improviso surge como forma de se desviar da ordem recebida. Se Dercy não podia se recusar a fazer o que a obrigaram, iria fazer do seu jeito; assim, obedece à ordem, mas segue as próprias regras, em uma obediência desobediente. Nessa transgressão, a raiva por ter de fazer algo que não queria se torna um elemento criativo, estabelecendo-se como um estado emotivo que a estimula em cena e alimenta sua improvisação. Em outras pala-

vras, Dercy assume o não ficcional dentro da ficção, aproveitando-se de um estado momentâneo como recurso interpretativo. Trata-se de uma técnica de improviso desenvolvida com base na percepção de impulsos pessoais, que servem como um material potente para encontrar uma resposta rápida e satisfatória, quase intuitiva, para o jogo cênico. Podemos considerar a improvisação sobre os impulsos pessoais o primeiro passo – que seria desenvolvido até o limite pela atriz – na direção de uma escola interpretativa em que não há fronteiras entre realidade e ficção, entre atores e personagens. Na representação de Dercy, tais esferas se confundem, são indissociáveis.

É preciso destacar também que, dentro do repertório possível de ações para expressar sua raiva e irritação, a atriz resolve – no instantâneo do improviso e na fração de segundo que se tem para escolher o que fazer – cuspir, o que denota uma intuição cênica que tende abertamente para o grotesco. Trata-se, afinal, de um ato derrisório e (segundo as regras de etiqueta) considerado de mau gosto, sendo característico de uma poética que enfatiza as partes do corpo que se abrem “[...] ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz.” (BAKHTIN, 1987, p. 23)

O improviso foi muito bem recebido pelo público, como conta Dercy:

O público mijou de rir. O cara mijou de rir. A casa veio abaixo de tanto rir. [...] Essa cuspida mudou minha vida. Descobri minha veia cômica e, no dia seguinte, meu nome estava na porta. Eu havia me tornado uma das estrelas do espetáculo. (AMARAL, 2011, p. 58, 59)

Foi uma gargalhada só, a ponto de vir todo mundo da coxia, para ver o que era. A partir daí, queriam que eu cuspissem em todo mundo, todo o tempo. Tive de falar: “Não posso, acabou o cuspe.” Foi assim que começou o meu sucesso. (LISBOA, 2002, p. 36)

O homem deu um pulo e o público começou a rolar de rir. Quer dizer, eu fiz uma coisa errada que deu certo. Eu, sem querer, estava criando algo novo... estava começando a criar um estilo diferente de interpretação. Onde, em qualquer parte do mundo, um ator iria fazer algo semelhante? Aí, eu comecei a bolar outras piadas... (KHOURY, 2001, p. 48)

A cusparada é uma materialidade presente no cotidiano de trabalho dos atores e atrizes e certamente já foi expelida sem querer, durante alguma declamação, por esses profissionais. Ela até pode ser considerada por alguns uma característica de atuação, seja por

incapacidade de controlá-la, seja por ser um elemento técnico consciente – lembro-me, aqui, de um episódio da série norte-americana *Friends* em que um ator renomado (interpretado pelo talentosíssimo Gary Oldman) utiliza o cuspe durante a enunciação como recurso para proporcionar maior intensidade a seu desempenho¹⁰⁶. Ainda que se trate de uma personagem exagerada para propósitos cômicos, suas características indicam que a cuspidela faz parte do imaginário da profissão, por isso não raro ela está presente nos palcos.

Quando a cuspidela não tem importância dentro do jogo cênico, sendo um efeito colateral da enunciação, ela muitas vezes é indesejável – principalmente quando acontece no que podemos chamar levemente de teatro sério, em que o cuspe distrai os espectadores da abstração sensível das palavras para sua concretude líquida (digo isso com base em minha experiência como espectador, pois admito, envergonhado, que já perdi a concentração em alguns espetáculos por admirar a quantidade de saliva expelida por colegas). Quando, no entanto, a cuspidela é uma ação dramática – relevante dentro do jogo cênico – e se dirige ao público, como no caso de Dercy, trata-se de uma atitude extrema e imprevisível. Afinal, pode gerar reações muito diversas, a depender de como é realizada e do contexto ideológico dos espectadores – como aponta a semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur (2009, p. 58), em Portugal, por exemplo, país distante de nossa cultura carnalizadora, o ato teria uma recepção muito diferente na década de 50 e seria considerado ofensivo.

Dercy cospe como recurso cômico, no primeiro caso para expressar raiva e irritação. Com isso a atriz recusa a escola de interpretação que limita o corpo às expressões faciais e aos movimentos de tronco e braços, utilizando-se cenicamente do baixo e intracorporal em um rebaixamento grotesco do corpo e da própria figura do ator. Ademais, o cuspe ultrapassa a caixa cênica e atinge, sem querer, o espectador – extrapolando as convenções teatrais e até as da própria comédia, a forma teatral “[...] mais tolerável (e no caso esperada) de subversão [...]” (NAMUR, 2009, p. 58). A reação, contudo, não é o constrangimento nem a ofensa, mas o riso, compartilhado com toda a plateia. Dercy, assim, subverte as fronteiras do jogo cênico entre artista e espectador, mantendo o pacto de cumplicidade criado entre eles (ou seja, sem passar dos limites, no sentido negativo do termo). Isso só é possível graças à

¹⁰⁶ Trata-se do episódio duplo “The one with Monica and Chandler’s wedding”, da sétima temporada da série. As participações de Oldman podem ser vistas no seguinte vídeo, sem legendas: <<https://www.youtube.com/watch?v=qN1UknHJ7vM>> Acesso em: 16 nov. 2016.

força da relação que a atriz estabelece com seu público. Para Namur, a cuspidela é um elo de fisicalidade entre Dercy e a plateia, símbolo de uma relação que não é de natureza “[...] ideal ou intelectual, mas corporal, de primitiva e quase insuportável materialidade [...]” (NAMUR, 2009, p. 58). Graças a essa conexão matério-corporal, a atriz estabelece um ambiente de desfronterização entre corpos, festivo e igualitário, próprio do grotesco positivo e regenerador conceituado por Bakhtin. Ao atingir sem querer o espectador, Dercy descobre a essência dessa relação, desenvolvendo-a ao longo de toda a carreira:

Eu percebia com o tempo que o público gostava de ser esculhambado, ao mesmo tempo que gostava de participar, de ficar conivente com os artistas. Desde o início da minha carreira de atriz, eu me convenci que no teatro tudo é uma troca. A partir de a Casa do Caboclo, eu senti motivação para improvisar, de criar coisas novas cada dia e ficava muito feliz quando os espectadores riam de mim... e eu deles. (KHOURY, 2001, p. 49)

Voltando à Casa de Caboclo, o quadro da cuspidela faz enorme sucesso e torna-se fixo. Assim, o improviso (a cuspidela) e o incidente (atingir o espectador) são partiturizados – ou seja, tornam-se um procedimento técnico devido à memorização e à repetição –, estabelecendo-se como um bordão cômico que seria uma marca registrada de seu desempenho, repetido inúmeras vezes, em inúmeros contextos e com diferentes significados¹⁰⁷, até que fosse impossibilitado pelo uso de dentadura. “Aí não deu mais certo porque perdi o impulso, o jato de saliva ficou brocha e não conseguiu mais atingir a plateia.”¹⁰⁸ Dercy comenta:

[...] como eu costumava cuspir nas pessoas da primeira fila, tinha muita dondoca da alta-sociedade que fazia um sinal discreto para eu acertar a cusparada nela... já houve gente que pediu: “Acerta em mim, Dercy, acerta em mim, por favor!” Isso tudo eu trouxe da revista para a comédia. (KHOURY, 2001, p. 51, 52)

Como típica comedianta popular, Dercy faz uso do improviso e do incidente em sua criação. O ator, autor e pesquisador de teatro popular italiano Dario Fo (2011, p. 117) afirma que explorar um acontecimento acidental é uma das bases primordiais do teatro popular, sendo uma antiga técnica dessa tradição:

Explorar o incidente, a casualidade de um acontecimento, insere-se na tradição da *Commedia dell'Arte* e, antes mesmo dela, era algo que já existia no

¹⁰⁷ O filme *A baronesa transviada* (1957) felizmente registra para a posteridade dois momentos em que Dercy executa sua cuspidela, em duas situações distintas – primeiro, após observar o casal de protagonistas se beijar, e, depois, no final da dança com seu par romântico: <<https://media.giphy.com/media/3o6ZsTV9vdppbab90Q/giphy.gif>> Acesso em: 20 nov. 2016.

¹⁰⁸ AMARAL, 2011, p. 59.

teatro dos jograis. A *Commedia dell'Arte* e o teatro dos jograis são dois momentos históricos sobrepostos. Não podemos precisar o momento em que os jograis deram lugar ao aparecimento dos cômicos *dell'arte*. Não há, realmente, nenhuma data assinalando essa passagem. O interessante é o fato de que certos recursos fundamentais dos cômicos, originários dos tempos dos jograis, mantiveram-se na *Commedia*, chegando inclusive aos *clowns* e ao teatro de variedades. Os elementos mais importantes, aliás fundamentais, comuns à atividade de todos os tipos de cômicos são a improvisação e o incidente. [...] Os jograis e os cômicos esperavam essas situações, frequentemente imprevisíveis, para ampliar os efeitos dramáticos e para dar uma reviravolta nos momentos mais cansativos da representação.

Acompanhando-se as notícias sobre a atriz no período, é perceptível o aumento da importância dada a ela ao longo de sua carreira na Casa de Caboclo, assim como a indicação de mudança em suas características cênicas. Rareiam os elogios à sentimentalidade na interpretação de canções e crescem as referências aos risos provocados por Dercy, que passa também a ser chamada de atriz e é igualada à trilha regional Jararaca, Ratinho e Mattos. O jornal *A Batalha* (28 set. 1933), por exemplo, comenta o quadro “Miss Oró nas caimbras”, do espetáculo *Promessa*: “[...] Dercy Gonçalves, admiravelmente coadjuvada por Jararaca, Ratinho e Mattos, tem desempenho engraçadíssimo que dá, bem, u’a mostra do seu valor como atriz cômica regional, completando com aqueles três conhecidos artistas um quarteto respeitável.”¹⁰⁹

1933-34: Tratamento da tuberculose

Em 1933, Dercy conhece o pai de sua filha, “outro Deus que apareceu em minha vida [...] um anjo que Deus mandou”¹¹⁰: o mineiro Ademar Martins, casado, um “homem muito rico, corretor de café. Toda vez que ia ao Rio, sentava-se na primeira fila e assistia a todas as sessões.”¹¹¹ Ele a convida para jantar e, durante o encontro, Dercy tosse algumas vezes. Ao saber que Pascoal era tuberculoso, Ademar se preocupa e a leva no dia seguinte para fazer uma radiografia, que revela uma “infiltração no ápice do pulmão. Tentei continuar trabalhando por mais algum tempo, mas a Saúde Pública não dava sossego. E sempre tinha um filho da puta disposto a dedar pra eles que alguém do elenco estava tossindo demais.”¹¹²

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/175102/8672>> Acesso em: 23 nov. 2016.

¹¹⁰ LISBOA, 2002, p. 25.

¹¹¹ AMARAL, 2011, p. 61.

¹¹² AMARAL, 2011, p. 63.

Obrigada a sair, em outubro de 1933, da Casa de Caboclo, Dercy resolve voltar com Pascoal a Santa Maria Madalena para se tratarem, já que a cidade é conhecida pela qualidade do ar. No entanto, incomodada pelos fantasmas do passado e aconselhada a não ficar perto de Pascoal, em pior estado de saúde, a atriz retorna ao Rio de Janeiro: “Naquele momento, estava sem dinheiro, sem trabalho, sem casa, mas Deus já estava tomando conta de mim. Como sempre.”¹¹³ Pascoal ainda permaneceria em Madalena por alguns anos, vindo a falecer em 1938.

Dercy avisa Ademar, “já então meu protetor”¹¹⁴, de seu retorno, e ele a interna no hotel Borboleta, “uma espécie de sanatório em Santos Dumont, cidade próxima de Juiz de Fora. Ele queria acompanhar meu caso de perto, estar próximo de mim, e fiquei lá na maior mordomia, recebendo o melhor tratamento que existia naquele tempo para tuberculose.”¹¹⁵ Ela fica seis meses no sanatório, entre 1933 e 1934, e ao receber alta é levada de volta para o Rio por Ademar, que ainda lhe paga um mês de aluguel de um quarto na praça Tiradentes.

Era Sexta-Feira da Paixão, nunca mais vou esquecer. Eu precisava retribuir àquele homem tudo o que ele havia feito por mim, a assistência que tinha dado, o carinho, o cuidado, a atenção. Durante os seis meses que fiquei em Santos Dumont, ele foi a única pessoa que me visitou, que me deu afeto, sem querer nada, sem esperar nada. Eu era grata e resolvi que tinha chegado a hora de agradecer. Então, me lavei, deitei na cama, e ele veio. Me acariciou, delicado, e eu me entreguei. Não pensava em nada, a não ser que ele merecia aquela recompensa por tantos meses de dedicação. Mas não sentia nada, nem amor, nem prazer, apenas gratidão. (AMARAL, 2011, p. 65)

A mesma passagem é relatada com menos detalhes e de forma menos romântica: “Cheguei numa Sexta-feira da Paixão, comecei a agradá-lo e ele a mim. Aí trepamos. Fiquei grávida naquela Sexta-feira da Paixão mesmo.”¹¹⁶ Dercy quer abortar, mas Ademar a convence a ter a criança, já que ela ainda estava se recuperando da tuberculose e corria o risco de, ao tirar o bebê, voltar a ficar doente.

Mesmo grávida, Dercy atua em revistas de diversas companhias. Ela até estreia no Teatro Recreio, um dos principais teatros de revista, local em que sonhava apresentar-se

¹¹³ LISBOA, 2002, p. 25.

¹¹⁴ LISBOA, 2002, p. 26.

¹¹⁵ AMARAL, 2011, p. 64.

¹¹⁶ LISBOA, 2002, p. 26, 27.

– ainda criança, seu pai a levava lá, como “prêmio de bom comportamento por ter ficado uma semana sem sair de casa [...] como bons caipiras, fomos assistir a um espetáculo no Teatro Recreio, uma revista com Margarida Max. Quando passava uma artista, papai dizia: – Baixa os olhos, senão não te trago mais!”¹¹⁷ O Recreio estava sob o comando de Manoel Pinto, que chama Dercy, na época trabalhando em um “circo xumbrega de Niterói”¹¹⁸, para ingressar na revista *Foi seu Cabral*, em que “cada estrela iria cantar uma canção relativa a um Estado do Brasil. [...] como ninguém queria a canção paulista, ela sobrou pra mim. Na verdade, me chamaram pra quebrar o galho. ‘Ah, é? Pois vocês vão se foder!’”¹¹⁹ Dercy canta e faz o maior sucesso, para inveja das recalcadas:

A Ítala [Ferreira], puta da vida, falou com o Álvaro [filho de Manoel Pinto] e, no dia seguinte, pegou a canção de São Paulo pra ela. Sobrou pra mim o samba do Rio de Janeiro. ‘Tá bom, já que ela não fez sucesso com isso, eu vou fazer!’ E já entrei rebolando. No final da canção, a casa veio abaixo. (AMARAL, 2011, p. 89)

A peça, no entanto, não emplaca e fica apenas quinze dias em cartaz. Durante toda a gravidez, Dercy é infeliz – “fiquei nove meses com a mesma roupa, a mesma calça, a mesma camisa [...] Desgostosa da vida, parei de trabalhar [...] triste porque ia me afastar da carreira, porque ia ser responsável por uma criança no mundo e porque não amava o Ademar.”¹²⁰ No Natal de 1934, ela dá a luz uma menina:

Meu Deus, mais uma puta! – foi o que consegui falar. [...] Olhei pra carinha da neném, ela abriu a boca, pegou meu peito com vontade e eu apertei ela contra mim. E, naquele momento, deixou de ser “a criança”, “o bebê”, “a neném”, e passou a ser a minha filha, minha querida, adorada menina, o ser humano que mais amei na vida. Na hora de escolher o nome, pensei em Ademar. Ela só existia por causa da insistência, do carinho, do cuidado dele. E pensei em mim também, na menina rejeitada de Madalena [...] Não, ela não iria ser puta. Tinha sido concebida numa Sexta-Feira da Paixão e nascido no dia 24 de dezembro, à meia-noite, como o menino Jesus. Era uma criança abençoada. Como ia se chamar? Queria que tivesse um pouco do nome do pai e um pouco do nome da mãe. Mas eu não era mais Dolores, não carregava mais dores no meu nome. Era Dercy. E chamei-a de Decimar. (AMARAL, 2011, p. 68)

¹¹⁷ AMARAL, 2011, p. 23.

¹¹⁸ AMARAL, 2011, p. 89.

¹¹⁹ AMARAL, 2011, p. 89.

¹²⁰ LISBOA, 2002, p. 27.

1.3 – A CONSOLIDAÇÃO DA ATRIZ

1935: Maternidade, altos e baixos

Ademar, que assume a paternidade, “vinha sempre nos visitar, não deixava faltar nada, mas curti pouco a filha. Na verdade, ele gostava de mim.”¹²¹ Dividindo-se entre Dercy e a família, o corretor de café queria em troca que ela se afastasse dos palcos:

Ele não queria nem que eu entrasse num teatro. Queria que eu me tornasse uma “senhora”. Deus me livre! Tenho horror de ser “senhora”. Sou Dercy! Não gosto nem desse apelido “senhora”. É muita falsidade porque tem muita “senhora” filha da puta, sabe? Muitas, mas eu fui “senhora” sem ser. E quero continuar assim. Não quero ser “senhora”. Quando me chamam “senhora” eu digo que “a Senhora” vai bem obrigada. (LISBOA, 2002, p. 27, 29)

Devido a um escândalo em sua vizinhança que poderia provocar um desentendimento com Ademar, Dercy pede para morar perto dele. Ela volta para Santos Dumont com a filha, e ele as visita quase todos os dias: “Pra mim, era uma situação desgraçada, porque eu não amava aquele homem nem tinha a menor vontade de ir pra cama com ele. Mas Ademar chegava, e era tanto o que ele me dava e tão pouco o que pedia que negar seria uma grande ingratidão.”¹²² Dercy sofria com a situação, sentindo-se “cada vez pior no papel de amásia. Eu não tinha saído de Madalena para ser ‘teúda e manteúda’, porra! Queria trabalhar, ganhar meu dinheiro honestamente no teatro, não depender de homem nenhum pra viver, nem do pai da minha filha.”¹²³ De repente, Ademar some, e Dercy resolve voltar para o Rio de Janeiro: “esperei por notícias, a mesada não veio, meu dinheiro acabou e eu tive que me virar. Mas o que ia fazer sem emprego e com uma filha pra sustentar?”¹²⁴ Algum tempo depois, ela ficaria sabendo que Ademar estava muito doente e a família cortara os pagamentos à amante.

Por indicação da atriz Maria Vidal, sua amiga, Dercy começa a trabalhar em um circo na praça Afonso Pena, cantando, dançando e fazendo esquetes. Ela se interessa “por um acrobata maravilhoso [...] Mas, antes que qualquer coisa acontecesse entre nós, eu tinha que encerrar meu caso com Ademar.”¹²⁵ Ele, que ainda está doente, “não se conformava

¹²¹ AMARAL, 2011, p. 68.

¹²² AMARAL, 2011, p. 70.

¹²³ AMARAL, 2011, p. 70, 71.

¹²⁴ AMARAL, 2011, p. 71.

¹²⁵ AMARAL, 2011, p. 72.

que eu tivesse voltado a ser artista”¹²⁶ e a chama de ingrata. Dercy expõe seu ponto de vista: “Não era verdade, não era ingrata, só não ia trocar minha vida por um homem. Devia trocar minha vida por um prato de comida? Prefiro catar comida na rua!”¹²⁷ “Foi uma pena que um homem tão bom, um homem que me ajudou tanto, que me amou tanto, tivesse saído assim da minha vida.”¹²⁸ No fim da década de 40, Ademar morre.

O acrobata por quem Dercy se interessa chamava-se Vico Tadei: “Antes dele, não conhecia o que era orgasmo. Descobri por que todo o mundo era tão doido por aquilo quando fui pela primeira vez pra cama com Vico. [...] Sexo com ele era uma loucura e com nenhum outro homem foi igual.”¹²⁹ Dercy morria de ciúme dele e “vivía pentelhando o cara.”¹³⁰ O casal fica junto...

[...] dois ou três anos, até que ele recebeu um convite para se apresentar na Europa. Convidou-me pra ir junto, até falou em casamento. Só que eu tinha meu trabalho, podia gostar muito dele, mas abrir mão da minha carreira por causa de homem estava fora de questão. E ir com ele para o estrangeiro seria renunciar à minha carreira, porque sou uma atriz brasileira, só sei fazer graça em português do Brasil, só sei me comunicar com público brasileiro. (AMARAL, 2011, p. 95)

Da época em que se separa de Ademar, na segunda metade da década de 30, ao ingresso na companhia do empresário Walter Pinto, em 1942, ela passa novamente por um período de dificuldades, marcado por altos e baixos. É difícil estabelecer uma ordem cronológica do que acontece com Dercy, que começa a fabricar e vender perfumes e trabalha como atriz, apresentando-se tanto em lugares fuleiros quanto em cassinos luxuosos. Sobre os primeiros, ela diz que, como em outros momentos da carreira, “estava disposta a me apresentar em qualquer lugar. A gente ia ao Palhinha, um bar na praça Tiradentes frequentado pelos empresários, e eles ofereciam apresentações em circos, parques de diversão, cabarés, teatros, pavilhões. Era pegar ou largar.”¹³¹ Dercy trabalha “no bairro da Saúde, em casas fuleiras da Lapa, da Praça Paris: em qualquer buraco onde pudesse ganhar algum dinheiro

¹²⁶ AMARAL, 2011, p. 72.

¹²⁷ LISBOA, 2002, p. 29.

¹²⁸ AMARAL, 2011, p. 72.

¹²⁹ AMARAL, 2011, p. 94.

¹³⁰ AMARAL, 2011, p. 94.

¹³¹ AMARAL, 2011, p. 89, 90.

[...] fiz de tudo para sobreviver.”¹³² Em um dia em que não se apresentou, ela conta que chegou a se prostituir:

Uma vez trepei com um cara por dinheiro, eu precisava pagar o quarto, não tinha espetáculo, chovia muito, trepei por cinco mil-réis. Mas enquanto o sujeito não botou o dinheiro na minha mão, eu não dei! Depois me lavi com desinfetante. Beijar na boca de quem você não ama dá vômito. Eu sempre fui assim, nunca fui uma mulher sexuada, sexo para mim é quando eu quero. (LISBOA, 2002, p. 30)

Nesse período, um novo campo de trabalho surge para os artistas populares: os cassinos. Surgidos no Império, eles foram proibidos em 1917, sendo legalizados em 1934 por Getúlio Vargas – o que dá início à era de ouro dos cassinos, que duraria até 1946, quando o então presidente da República, o general Eurico Gaspar Dutra, os proíbe novamente. De acordo com Dercy, durante a Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939, “o campo de trabalho era imenso, a gente encontrava emprego em todo lugar. Os artistas se mantinham em atividade por seu talento, por seu valor. Quem era bom ficava, quem não era sumia.”¹³³ Os cassinos eram “ótimos para artistas de show como eu, Príncipe Maluco, Grande Otelo, Colé, Mesquitinha, Aracy Cortes e todas aquelas estrelas populares da praça Tiradentes”¹³⁴, reunindo, além de comediantes, cantores e cantoras do rádio e artistas estrangeiros. Diversos artistas começaram a carreira em cassinos, onde “Todo mundo ganhava bem: músicos, cantores, o pessoal que escrevia, a turma que representava e a que rebojava. Além disso, a gente ainda comia do bom e do melhor.”¹³⁵ Os depoimentos de Dercy, contudo, dão a entender que ela só aproveitaria a bonança dos cassinos a partir de 1942, quando já trabalhava na companhia de Walter Pinto.

Segundo a entrevista de Dercy a Simon Khoury, após uma passagem pelo cassino Atlântico, “peguei uma época brava, não conseguia emprego e estava preocupada com minha filha, que estava crescendo e precisava de mim por perto, eu já tinha largado o pai dela e passei algum tempo no ostracismo.”¹³⁶ A atriz resolve então copiar o que a colega Maria Vidal fazia quando estava desempregada, e passa a fabricar e vender perfumes de casa em casa. Na biografia de Amaral, no entanto, o trabalho emergencial acontece logo depois de

¹³² LISBOA, 2002, p. 29.

¹³³ AMARAL, 2011, p. 105.

¹³⁴ AMARAL, 2011, p. 105.

¹³⁵ AMARAL, 2011, p. 105.

¹³⁶ KHOURY, 2001, p. 70.

ela abandonar Ademar e voltar ao Rio de Janeiro, acompanhada da filha, ainda “muito pequenininha pra ficar o dia inteiro batendo perna na rua, debaixo de chuva e do sol do Rio de Janeiro. Aquilo foi me irritando de uma maneira que uma hora não deu mais pra aguentar.”¹³⁷

Dercy gostava tanto da filha que a escondia “de todo mundo. Ela não seria como eu, não ia passar nunca pelo que eu tinha passado. Até os três anos, Decimar ficou comigo. Depois, não teve jeito. Não dava pra deixar a menina sozinha enquanto eu ia trabalhar, e levá-la para o teatro estava fora de questão.”¹³⁸ Ela a coloca no internato Instituto Menino Jesus, um colégio leigo: “Naquela época, que colégio religioso aceitaria a filha de uma artista da praça Tiradentes? Se até com a Bibi Ferreira, filha de Procópio Ferreira, o maior ator do Brasil, houve problemas, imagine com Decimar, filha de uma artista da praça Tiradentes?!...”¹³⁹ Entretanto, passado cerca de um ano, Dercy tira a criança do internato, descontente com sua qualidade. Tempos depois, após ter de viajar com a filha para Salvador para uma temporada fracassada em um cabaré, deixa Decimar aos cuidados de sua irmã Bitá: “Desde pequenininha, Decimar acostumou-se a chamar Bitá de vovó, e foi isso que minha irmã foi pra ela.”¹⁴⁰ Elas ainda morariam com outra irmã, Cecília, e a família, passando por diversas moradas, em Niterói e São Gonçalo, até que “aquele negócio de pegar a barca pra lá, barca pra cá pra ver Decimar foi me enchendo o saco e me cansando. E queria a menina mais perto de mim, eu queria ver minha filha todos os dias.”¹⁴¹ Por volta de 1944 ou 1945, Dercy instala toda a família em um apartamento no Rio de Janeiro, na rua Mem de Sá:

Tudo me parecia muito bem até que um dia, ao visitar a menina, ela abre a porta excitada e me diz com os olhos muito arregalados:

– A vizinha morreu, mamãe. Eu vi pela janela! O marido pegou um cabo de vassoura e deu tanta pancada que matou a mulher!

Aquilo não era ambiente pra minha filha. Quer saber de uma coisa? Vão morar na Tijuca. Lá não tem zona, não tem puta, não tem crime. Tem gente de moral, gente educada. Quero que minha filha seja criada à sombra da tradicional família tijuicana. E foi. (AMARAL, 2011, p. 79)

O número “Salada de artistas” e Jardel Jércolis

¹³⁷ AMARAL, 2011, p. 71.

¹³⁸ AMARAL, 2011, p. 73.

¹³⁹ AMARAL, 2011, 74.

¹⁴⁰ AMARAL, 2011, p. 78.

¹⁴¹ AMARAL, 2011, p. 78.

Após a tuberculose, a voz de Dercy vai “pras cucuias”¹⁴², e ela desiste da carreira de cantora ao ser reprovada em um teste na rádio Mayrink Veiga: “Foi aí que tive a certeza que como cantora estava acabada. [...] em vez de ser cantora, passei a ser intérprete e depois atriz. Foi chato para mim, mas desse dia em diante acreditei que como cantora eu não prestava mesmo.”¹⁴³

Na verdade, mesmo antes da tuberculose Dercy achava que os espectadores não recebiam seu canto com empolgação: “como cantora eu fracassei totalmente. Tive uma voz bonita e cantava com sentimento. Queria ser uma grande cantora, mas mesmo antes de perder a voz o público nunca captou a medida certa desse meu talento.”¹⁴⁴ A partir da Casa de Caboclo, ela começa a se utilizar da paródia – quando passa “a atuar mais como atriz do que como cantora, comecei a fazer alguns números de imitação e, nesse gênero, o público me recebia com entusiasmo e me aceitava inteiramente”¹⁴⁵ – e encontra no procedimento a forma de se “destacar no palco, de ser única no que fazia.”¹⁴⁶ Assim, investe na caricatura de cantores e cantoras de sucesso:

Quando fiquei doente do pulmão, minha voz perdeu a potência e comecei a ter medo de cantar. Para encobrir esse problema, passei a brincar com a música, a mudar o sentido com minha interpretação. Na Casa de Caboclo tinha descoberto que podia fazer graça, que o público me achava engraçada, e comecei a acreditar que era mesmo. Fiz essa descoberta no Rio de Janeiro, na praça Tiradentes, o reino do teatro de revista. Então, fui me aperfeiçoando na arte de fazer graça, primeiro satirizando outros cantores [...] A plateia se mijava de rir, os empresários se entusiasmavam, e logo vi que dava pra viver muito melhor do que cantando. O quadro em que eu cantava e imitava cantores famosos se transformou no número de resistência de Dercy Gonçalves. (AMARAL, 2011, p. 82)

Por anos a atriz realizaria o número, que seria batizado de “Salada de artistas”, em que imitava cantores e atores como Aracy de Almeida, Beatriz Costa, Carlitos, Carmen Miranda, Josephine Baker, Manoel Monteiro, Moreira da Silva, Orlando Silva e Vicente Celestino, “consideradas muito boas.”¹⁴⁷ Se a cuspidela motivara Dercy a improvisar, esse número é mais um passo na consolidação de seu estilo de fazer comédia, ao utilizar a paródia

¹⁴² KHOURY, 2001, p. 52.

¹⁴³ KHOURY, 2001, p. 57.

¹⁴⁴ KHOURY, 2001, p. 52.

¹⁴⁵ KHOURY, 2001, p. 56.

¹⁴⁶ LISBOA, 2002, p. 37.

¹⁴⁷ LISBOA, 2002, p. 34.

como um de seus principais procedimentos. “Nem sei se foi até bom eu ficar doente e perder a voz porque talvez ainda quisesse seguir a carreira de cantora.”¹⁴⁸

O número, criado e desenvolvido nos diversos lugares em que Dercy se apresentou na segunda metade da década de 30, faz com que ela seja convidada a integrar a companhia de Jardel Jércolis, um dos maiores empresários do teatro de revista e considerado um dos principais responsáveis por sua modernização.

O teatro de revista passou por diversas fases no Brasil. Primeiro, seguiu o modelo da revista de ano, surgida no século XVIII na França e introduzida no país em meados do século XIX. Durante o início do século XX, o gênero passaria por muitas mudanças, tentando tanto acompanhar as inovações da modernidade, oriundas da Europa e dos Estados Unidos, quanto refletir a realidade brasileira, com o surgimento e a expansão das favelas, a higienização do centro e as práticas populares que continuavam a existir e se desenvolver. A revista brasileira estabeleceria uma ligação cada vez mais forte com a música e os ritmos populares, símbolos máximos de nossa identidade nacional, e a relação com as marchinhas de Carnaval batizaria um novo gênero que se consolidaria no início da década de 20: a revista carnavalesca. A partir daí, o gênero passaria por inúmeras mudanças e modernizações, mas conservaria sempre uma estrutura em quadros, com um prólogo e apoteoses no final dos atos, e manteria por muitos anos como elementos centrais a atualidade, a crítica política, a sátira e o humor, além, é claro, de ter na interação entre música e teatro sua principal característica. Para a pesquisadora Neyde Veneziano, a fase de ouro da revista carnavalesca ocorre nas décadas de 20 e 30, passando por diversas fases, estilos e tendências. Entre eles, o regionalismo, como na já citada Casa de Caboclo, e o caminho aberto por Jardel Jércolis dos grandes e luxuosos espetáculos. (VENEZIANO, In: FARIA, 2012, p. 436-444)

Jércolis inicia a carreira em 1925, muito influenciado pela majestosa companhia francesa Ba-ta-clan, que, em sua visita ao Brasil em 1922, causa enorme rebuliço. Logo de início, o empresário inova ao estabelecer seu teatro não na praça Tiradentes, mas na Cinelândia, voltando-se a um público mais elitizado. Ele influenciaria rapidamente toda a cena revisteira, e seu principal chamariz seria a modernização. Assim, interage com as novas culturas de massa (o rádio e o cinema), cria cenários e figurinos mais elaborados, transforma a

¹⁴⁸ KHOURY, 2001, p. 57.

orquestra em uma das grandes atrações do espetáculo, mudando a instrumentação e incorporando ritmos variados, como o tango e o jazz, e adota o modelo do espetáculo de variedades ou de virar página, “[...] no qual (como no *cabaret*) cada quadro existe por si e não em função dos outros e do qual (como no circo) não se precisa assistir ao número do engolidor de facas para que se entendam os movimentos da bailarina.” (VENEZIANO, In: FARIA, 2012, p. 449)

Sob a influência de Paris, as coristas seriam substituídas por *girls* – termo popularizado por Jércolis –, que exibiriam pela primeira vez no palco as pernas sem meias, o que acentua o processo de sexualização feminina como atrativo teatral. Se até 1927 o nu artístico se limitava às pernas à mostra, com a profusão do gênero livre o empresário também seria responsável por modernizá-lo: “Jardel era artista e empresário de mentalidade cosmopolita e seus espetáculos, muitíssimo bem cuidados, já tendiam muito mais para a sensualidade refinada do music-hall, que para as modestas exhibições de gênero livre conhecidas no país.” (NAMUR, 2009, p. 66) Ainda assim, Dercy teve receio em ingressar em sua companhia:

Fui com medo, porque havia alguma coisa de pornográfico naquele teatro que fazíamos, chamado então de “gênero livre”, introduzido no Brasil pelo Genésio Arruda. Eu já tinha trabalhado nesse tipo de espetáculo, quando encarei o que me apareceu pela frente ao deixar a Casa de Caboclo. Revistas como *Paradise* não tinham pornografia propriamente dita, mas era tudo de duplo sentido, espetáculo para homens, que inaugurou entre nós, inclusive, o *strip-tease*. Com mulheres nuas – de calcinha, mas de peito de fora –, paradas ali, duras. E a linguagem era livre. (LISBOA, 2002, p. 41)

Em 1941, Dercy se apresentava no cabaré Novo México, na Lapa, quando recebeu um convite de Custódio Mesquita, “oferecendo um contrato na companhia *Paradise*”¹⁴⁹, novo empreendimento de Jércolis, que seria anunciado nos jornais como inaugurador de um novo gênero na revista, brejeiro e malicioso. Na biografia de Amaral, Dercy primeiro recusa o convite de Jércolis em razão de um desentendimento no passado, quando ele a expulsara do Teatro Carlos Gomes certa vez em que ela estava ali vendendo perfumes às artistas. “Quando cheguei à rua, ajoelhei e roguei uma praga pra ele, não tanto porque havia me destrutado, mas porque tinha feito isso na frente da minha filha.”¹⁵⁰ Após a negativa, Custódio aparece na noite seguinte com Jardel, que pede desculpas e insiste com a atriz para que traba-

¹⁴⁹ AMARAL, 2011, p. 90.

¹⁵⁰ AMARAL, 2011, p. 90.

lhe na companhia: “E eu fui, porque iam me pagar bem.”¹⁵¹ Dercy faria apenas um papel em *As Filhas de Eva*, mas ainda durante os ensaios “o pessoal ria tanto que acabei representando vários.”¹⁵² Na estreia, no fim do primeiro ato, “Jardel me comunicou que eu seria a principal estrela do show”¹⁵³, para indignação das três estrelas argentinas contratadas.

No relato a Simon Khoury, no entanto, Dercy conta o episódio de forma diferente. Ela aceita o papel de pronto, aproveitando para se vingar do empresário pela humilhação sofrida no passado. Nessa versão, a atriz expõe mais abertamente seu temperamento, em um longo depoimento em que exalta sua sede de vingança:

Fui humilhada pra burro, mas uma vez foi mesmo de doer, e foi uma das três vezes que eu chorei na vida. [...] foi desse dia em diante que eu comecei a rogar praga. Eu me ajoelhei aos prantos na porta do teatro e, na frente de todos os transeuntes, bati com a cabeça na calçada várias vezes, e ali, naquele momento, jurei que haveria um dia de me vingar dele. Os tempos passaram. Uma noite, eu estava trabalhando na Lapa, no cabaré Novo México, quando me aparecem o grande compositor Custódio Mesquita em companhia do Jardel Jercolis. [...] Quando eu soube que os dois estavam lá, dei tudo de mim, e por sorte a casa estava cheia e eu agradei pra caralho. Aí, eles mandaram me chamar. Eu nunca esqueço do mal e do bem que me fazem. O cara pode me sacanear à vontade, pode aprontar de verdade comigo, pode me derrubar, mas se não conseguir me matar, pode ficar tranquilo que eu não esqueço, e na primeira oportunidade vou à forra. Sou vingativa. No dia seguinte, fui ao encontro e quem me recebeu foi o Jardel, me convidando para trabalhar na revista *Paradise* da Companhia dele, que iria estreiar no teatro República. Eu aceitei, lógico. [...] No dia do ensaio geral, eu já estava com toda a peça na cabeça, procurei o Jardel e fingindo estar chateada, lhe atirei o texto em cima da mesa, dizendo que infelizmente eu não poderia trabalhar só por oitocentos mil réis.

S – Isso se chama chantagem, Dercy.

D – E da grossa! (Ri.) Ele ficou estatelado, não disse uma nem duas e me aumentou para um mil e duzentos réis. Eu estava mais ou menos vingada. No dia da estréia, eu abafei tanto e o público estava tão receptivo que os críticos entraram eufóricos no meu camarim no intervalo do primeiro para o segundo ato, e quando o Jardel percebeu que estava brilhando com luz forte mais uma estrela, ali na hora, me aumentou para dois mil e duzentos réis. [...] O Jardel se encheu de dinheiro à minha custa, mas eu estava vingada e ele passou a me tratar a pão-de-ló. (KHOURY, 2001, p. 72, 73)

A companhia de Jércolis lota o Teatro República meses a fio e fica seis meses em cartaz em São Paulo, no cassino Antártica, “um sucesso tremendo, enchemos o rabo de di-

¹⁵¹ AMARAL, 2011, p. 91.

¹⁵² AMARAL, 2011, p. 91.

¹⁵³ AMARAL, 2011, p. 91.

nheiro.”¹⁵⁴ O empresário resolve, então, fazer uma temporada pelo sul do Brasil, considerando o êxito garantido: “Viajamos para Porto Alegre e marcamos a estreia para o sábado de Carnaval, achando que íamos arrasar. Acabamos não estreando por falta de público.”¹⁵⁵ O fracasso se repete em Pelotas e em Rio Grande. “Os gaúchos não aceitavam o ‘gênero livre’; a viagem foi um prejuízo desgraçado. Tudo o que tínhamos ganho em São Paulo perdemos no Sul. [...] Assim era a vida da gente. Um dia com muito, no dia seguinte sem nada.”¹⁵⁶

1942: Walter Pinto e o Teatro Recreio

Em 1942, após breves passagens pelo Recreio, como a de 1934, com a revista *Foi seu Cabral*, Dercy se estabelece no teatro, um dos mais importantes da praça Tiradentes e o preferido da atriz. Na época, o Recreio estava sob o comando de Walter Pinto, o filho mais novo de Manoel Pinto, um dos maiores empresários da praça Tiradentes, que havia morrido em 11 de dezembro de 1938. Dercy entra na companhia por intermédio de Danilo Bastos Ribeiro, que se apresentava como publicista do Teatro Recreio: “jornalista e publicitário, trabalhava como uma espécie de assessor de imprensa e divulgador de teatro, embora essas funções não existissem na época ou, ao menos, não eram conhecidas por esse nome.”¹⁵⁷ Dercy se casaria com ele, dez anos mais jovem, no fim de 1942, mas não por amor – “Fiz negócio! Ele queria trepar. Eu falei: ‘Não trepo assim, quero me casar! Tenho uma filha, não posso ficar variando de homem assim.’ Ele respondeu que casava comigo. ‘Então vamos casar no dia 31 de dezembro desse ano (1942)’”¹⁵⁸. Assim, Dercy consegue dar uma família à filha:

Queria ter um marido de verdade, uma certidão de casamento pra minha filha esfregar na cara de quem dissesse que eu era uma puta. [...] Mesmo não havendo grande paixão, nossa vida foi bonita durante os primeiros anos porque trabalhamos juntos, lutamos juntos, construímos juntos muitas coisas importantes. Nesse período, nosso destino esteve estreitamente ligado ao de Walter Pinto. (AMARAL, 2011, p. 96, 97)

¹⁵⁴ AMARAL, 2011, p. 91.

¹⁵⁵ AMARAL, 2011, p. 91, 92.

¹⁵⁶ AMARAL, 2011, p. 92.

¹⁵⁷ AMARAL, 2011, p. 96.

¹⁵⁸ LISBOA, 2002, p. 39.

Segundo Dercy, o estilo de Walter Pinto “era como ele: grandioso”¹⁵⁹, e pode ser exemplificado em seu espetáculo de estreia, *Rumo a Berlim*:

Ele contratou uma porção de atores cômicos da praça Tiradentes: Pedro Dias, Catalano, Silva Filho, Marchelli e Manoel Vieira. Parecia *A Praça É Nossa* e *Escolinha do Professor Raimundo*. Havia ainda Delff, Romanita, Mary Lincoln; era estrela que não acabava mais. Ele queria ter certeza de que a coisa ia funcionar. Imaginava que um comediante era pouco; a solução que encontrou foi reunir todos no mesmo espetáculo. Quando percebeu que quem fazia mais sucesso era eu, colocou meu nome em destaque na fachada. Foi assim que me tornei a estrela da companhia. Mas eu não era só estrela, era uma pessoa que entendia pra caralho de teatro e em quem ele depositava total confiança. Como gostava muito de viajar e costumava passar muito tempo fora, um dia propôs a Danilo e a mim que cuidássemos da companhia. E assim foi. Para nossa sorte, montamos algumas revistas de sucesso e, durante alguns anos, vivemos muito felizes. Era um arranjo conveniente pra todo mundo. Walter ficava à vontade para viajar pra onde bem entendesse, e a gente tinha toda a liberdade de colocar ou retirar de cartaz os espetáculos que bem entendesse. (AMARAL, 2011, p. 98)

Os catorze anos de prática de Dercy em companhias mambembes e de revista, em palcos, cinemas, circos, cabarés e nos mais diversos lugares improvisados, foram reconhecidos por Walter Pinto, que a promove a diretora artística da companhia. Afinal, a experiência adquirida fazia com que ela não só tivesse profundo conhecimento dos procedimentos interpretativos como também do funcionamento do modo de produção do teatro ligeiro e popular. O trabalho no Recreio e as apresentações em cassinos iniciam uma fase de estabilidade financeira na vida de Dercy, que consegue fixar residência pela primeira vez: “Eu vivia no ponto da Praça Tiradentes esperando oportunidades de trabalho, vivia mambembando por esse Brasil afora e só tive moradia certa quando entrei para a Companhia do Walter Pinto em 1942.”¹⁶⁰

Para Dercy, “a grande fase do teatro Recreio começou comigo. Fizemos revistas que foram um sucesso atrás do outro, como *Catuca por baixo*, *Nega maluca*, *Maria Gasogênio*, *É fogo na roupa*, *Bonde da Light*, *É fogo no pandeiro* e [muitas] outras.”¹⁶¹ É certo que a atriz teve papel fundamental na consolidação do sucesso de Pinto. Um reflexo disso eram os anúncios de jornal da companhia, em que aparecia com destaque equivalente ao do empresário, principalmente a partir de 1944:

¹⁵⁹ AMARAL, 2011, p. 98.

¹⁶⁰ KHOURY, 2001, p. 60.

¹⁶¹ KHOURY, 2001, p. 77.

A "BARCA DA CANTAREIRA" VAI ATRACAR NO

TEATRO RECREIO

trazendo de volta o "pandemonio louro", a "incrível", a mulher mais original do Brasil, em irresistíveis cenas cómicas:

DERCY GONÇALVES

DIA 15: — Na Revista — Alucinação, original de Luis Peixoto e Geysa Boscoli:

Barca da Cantareira

Estreia de Pedro Dias e Grijó Sobrinho!



Dercy Gonçalves



Walter Pinto

HOJE — Vespéral a preços reduzidos às 16 horas e Sessões às 19,45 e 21,45 horas, no

TEATRO RECREIO

A engraçadíssima revista-charge de Walter Pinto e A. Breda, com mais de 100 representações

Tico Tico no Fubá

Com a APOTEOSE AOS EXPEDICIONÁRIOS, que o público aplaude de pé! Críticas hilariantes, com Anibal, Zaira, Catalano, Vina, Marchelli e toda a Companhia!

(CORREIO DA MANHÃ, 08 jun. 1944¹⁶²)

Mesmo antes do ingresso da atriz na companhia, contudo, Pinto já alcançara êxitos, como os que obteve com os espetáculos *Os quindins de laiá* e *Você já foi à Bahia?*, de 1941 e 1942, que ultrapassaram cem apresentações. Para Neyde Veneziano, é com o primeiro espetáculo do empresário, *Disso que eu gosto!*, que estreou em 31 de dezembro de 1940, que se inicia a fase do deslumbramento do teatro de revista, tendência que seria levada a consequências extremas no Teatro Recreio: "Dali para a frente, a 'filosofia revisteira' pregaria que 'no espetáculo, o fator mais importante era o que se mostrava'. Mas, como sempre, durante algum tempo, este novo formato ainda conviveu com o antigo em que o mais importante 'era o que se dizia' (ou cantava)." (VENEZIANO, In: FARIA, 2012, p. 451)

Pinto inova em diversos aspectos os modos de produção do teatro de revista. Primeiro, organiza comercialmente sua empresa, adotando uma divisão dos setores de produção, com cargos como diretor de cenografia, diretor de carpintaria, diretor musical, co-

¹⁶² Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=21048> Acesso em: 10 dez. 2016.

reógrafo, iluminador e professores de dança, canto e postura. Além disso, o empresário consegue atrair setores da elite ao oferecer maior conforto e luxo a seus espectadores – o Recreio foi o primeiro teatro a ter as cadeiras estofadas chamadas de *super pullmans* – e estabelecer preços diferentes para os ingressos, com os mais baratos localizados no balcão e nas galerias, formando com isso um público proveniente de diversas camadas sociais em sua sala. Ao reduzir o número de peças por ano, de doze a vinte e quatro para duas ou três, e fazer das vedetes a parte mais importante do espetáculo, Pinto consolida um padrão rigoroso e luxuoso que, contemporaneamente, poderíamos chamar de revista ostentação. Segundo Veneziano (1991, p. 51):

A forma suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias, que chegavam a conter quarenta *girls*, eram rigorosamente precisas. [...] O estilo da comicidade ainda era a irreverência. Mesmo debaixo de todas essas luzes, a malandragem e o escracho comentavam fatos do dia-a-dia, ainda que em meio às ameaças do DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda] do Estado Novo. Pedro Dias, magnificamente maquiado por Luís Peixoto, caricaturizava Getúlio Vargas dentro das limitações que o regime permitia. Na platéia, o governante sorria complacente. [...] A censura era rígida em relação às palavras, mas os textos sabiam insinuar pornografias e, repletos de sentidos duplos, ficavam abertos à malícia dos espectadores. O nu estático, feito pelas modelos, era permitido.

Em 1949, o empresário dá o salto final, elevando o patamar das revistas a algo tão grandioso que acabaria com todos os concorrentes. Em viagem à Europa com Henrique Delff – “que, além de coreógrafo, era responsável pelo guarda-roupa. Inteligente e sensível, conhecia teatro como ninguém”¹⁶³ –, este aconselha Walter Pinto a comprar tudo que pudesse do cassino de Paris, que tinha falido. O empresário importa:

[...] praticamente todo o cassino: figurinos, cenários, refletores, maquinário. Trouxe até Ivana e mais uma porção de vedetes francesas, um mulherio sofisticado, diferente. [...] Walter tinha olho clínico, era homem inteligente e de bom gosto. Estava resolvido a mudar o panorama do teatro musicado do Rio de Janeiro, e conseguiu. Quando *Está com Tudo e Não Está Prosa!* estreou, foi o maior acontecimento do *show business* brasileiro até então. Nunca se tinha visto guarda-roupa tão luxuoso, cenários tão deslumbrantes, tantas mulheres bonitas, bundas tão de fora, efeitos tão espetaculares. O palco girava, abaixava e levantava. Havia catorze *girls* francesas, além das argentinas e brasileiras; Virgínia Lane e Mara Rúbia lideravam o elenco, que contava, entre outros, com Violeta Ferraz e Grande Otelo. A parte cômica deixava a desejar, mas o que tinha de água de verdade caindo de cachoeira, o que tinha de escada, de pluma, de prateado, de paetê, não estava escrito.

¹⁶³ AMARAL, 2011, p. 99.

Está com Tudo e Não Está Prosa! teve mais ou menos duzentas apresentações. Os “índios” aqui nunca tinham visto coisa semelhante, porque a maior parte dos “índios” nunca tinha saído do Brasil. [...] Para os brasileiros verem um pouco do Velho Mundo, era preciso que alguém trouxesse um pouco dele para o Brasil. E foi isso que o Walter Pinto fez. Mostrou o que eram os grandes shows de Paris. A revista era um verdadeiro deslumbramento. (AMARAL, 2011, p. 99)

Para Dercy, “Aí acabou com o teatro de revista no Brasil, porque ninguém mais podia montar algo parecido! Porque nós éramos um punhado de coisas nossas, coisas familiares, esquetes. Acabou!”¹⁶⁴ Mesmo alguns anos antes a atriz já não se adequava aos padrões espalhafatosos que Walter Pinto impunha, e assim ela se afasta da companhia para fazer revistas de bolso, em salas menores. Segundo a semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur (2009, p. 78):

O que se tinha a partir de 1945 no teatro musicado nativo era, portanto, ou Walter Pinto e suas superproduções no Teatro Recreio já completamente reformado para receber um público de classe alta, capaz de pagar pelo luxo e sofisticação do espetáculo, ou revistas miúdas, compactadas e rápidas, bastante musicadas e recheadas de humor, que se apresentavam em salas pequenas, espalhadas por vários bairros do Rio, com capacidade para acolher no máximo duzentos espectadores.

Na biografia de Maria Adelaide Amaral, Dercy sai do Recreio por iniciativa própria, ao se dar conta da participação cada vez mais secundária dos artistas nos espetáculos de Pinto: “Em 1946 eu já tinha percebido que não havia mais lugar pra mim.”¹⁶⁵ Contudo, na entrevista a Simon Khoury (2001, p. 81), menos conciliatória, a atriz conta que foi demitida pelo empresário:

Ah... fiquei alguns anos e quando o Walter Pinto não precisou mais de mim, ele me mandou embora. (*Ri com resignação.*) Ele cismou que os humoristas, os esquetes engraçados e as sátiras políticas deixaram de ser atrações e o que interessava mais eram as vedetes estrangeiras, os cenários de luxo e os guarda-roupas suntuosos. Ele passou também a se achar a maior atração dos seus espetáculos e, em vez de colocar o nome de seus artistas na berlinda, mandou confeccionar um cartaz gigantesco com sua fotografia. Nos letreiros vinha assim: “Walter Pinto apresenta...” e o nome dos artistas aparecia em letras pequenas, depois do título da revista. Ele me botou na rua e nem sequer levou em consideração o fato de ter sido meu padrinho de casamento e tudo o que fiz pela sua Companhia.

¹⁶⁴ LISBOA, 2002, p. 41.

¹⁶⁵ AMARAL, 2011, p. 100.

1947: A empresa Dolores Costa Bastos e a decadência da revista

Em 1947, Dercy recebe um convite para fundar uma companhia própria. Com a dissolução da companhia de Beatriz Costa e Oscarito, devido à morte do sócio Celestino Moreira – proprietário do teatro João Caetano –, todos os seus pertences foram deixados para trás. Álvaro Assunção, “braço direito da Beatriz, me propôs: – Dercy, vamos comprar o material da companhia, que eles me vendem barato, e fundar uma companhia nossa?”¹⁶⁶ Surge assim a empresa “Dolores Costa Bastos Ltda., com a direção administrativa de Danilo. Montamos *Mulher Infernal*, *Posso Entrar nessa Marmita?*, *É com Esse que eu Vou*, *Sabe Lá o que É Isso?*, *Biriba Tá Aí*, *Manda Quem Pode*, *Cara Malfeita*, *Noites Cariocas* e *Confete na Boca*”¹⁶⁷, entre outros espetáculos. Em Amaral (2011, p. 102), Dercy explica:

Minha companhia não competia com a do Walter Pinto. Nessa fase, a gente produzia burletas e ele continuava fazendo revistas, mas quem quis competir com ele se fodeu. Alguns espetáculos eram até bons, mas não tinham a classe das produções de Walter Pinto. Estavam na categoria do teatro de revista brasileiro até então, com um pouco mais de brilho e cenários sem rasgões. Apesar do esforço, eram artigo de segunda classe, todas as revistas eram, exceto as de Walter Pinto. Ele era, de fato, o rei da noite e do dia; não havia como competir com ele.

Vez ou outra Dercy ainda fazia parcerias com o empresário, produzindo espetáculos juntos. Ele entrava “com as cascatas e as plumas, e eu entrei com o elenco da minha companhia, que era muito bom.”¹⁶⁸ Contudo, por volta do início da década de 50, Walter Pinto já estaria fazendo espetáculos bastante diferentes do estilo consagrado da revista carnavalesca: “Naquela altura, ele já estava apelando pra ignorância, botando Luz del Fuego, Elvira Pagã, Zaquia Jorge. Eram até pessoas legais, mas aquele negócio de mulher nua ser o principal chamariz me enchia muito o saco.”¹⁶⁹

Já em Khoury, a própria companhia de Dercy também recorre a esse esquema: “para concorrer com o Walter Pinto, partimos para a apelação: contratamos a Elvira Pagã, que fazia o nu artístico, e a Luz del Fuego, que era atração com suas jiboias e sucuris. Nossa Companhia foi indo mais ou menos. O Walter Pinto continuava melhor.”¹⁷⁰ Na realidade, o empresário estabelece um padrão tão alto de custo e grandiosidade em suas produções que

¹⁶⁶ AMARAL, 2011, p. 101.

¹⁶⁷ AMARAL, 2011, p. 101.

¹⁶⁸ AMARAL, 2011, p. 101.

¹⁶⁹ AMARAL, 2011, p. 102.

¹⁷⁰ KHOURY, 2001, p. 81.

nenhum concorrente consegue alcançá-lo – e nem mesmo ele pode mantê-lo por muito tempo:

O teatro de revista no Brasil divide-se em antes e depois de Walter Pinto, mas, no fim dos anos 50, também ele não aguentou. As vedetes francesas foram substituídas por argentinas, muito lindas, mas não era a mesma coisa, e Walter acabou como todo mundo. Quando ele se retirou de cena, nos anos 60, seu teatro, o Recreio, estava caindo aos pedaços. Foi o fim do teatro de revista no Brasil. Desapareceu sem a menor chance de retornar, porque não existiam mais artistas nem dinheiro para isso. Minha companhia, que era considerada pobre, tinha cem figuras. Imagine se hoje seria possível pagar cem pessoas com todos esses encargos trabalhistas. Mesmo a dez dólares por cadeira, o espetáculo nunca iria se pagar. [...] Esse nosso teatro musicado, o nosso bom teatro popular, que dava emprego a cantores, bailarinas, coristas, comédicos, escritores, músicos, compositores, maquinistas, cenógrafos, cenotécnicos, contrarregistas, pontos, iluminadores, carpinteiros, marceneiros, costureiras, camareiras, office-boys, bilheteiros, lanterninhas, esse teatro que era uma verdadeira escola pra todo mundo, os que se apresentavam no palco e os que trabalhavam nas coxias, desapareceu completamente. (AMARAL, 2011, p. 103)

Walter Pinto fica até 1963 no comando do Recreio, cujas instalações são demolidas em 1968: “Durante os vinte e três anos em que lá estive, Walter Pinto fez com que a revista subisse tantos degraus na escadaria da *féerie* que a precipitou no abismo inevitável. Era dar mais um passo à frente e... cair.” (VENEZIANO, 1991, p. 51) Dercy comenta a decadência da revista, que se desvirtua completamente:

Ele cometeu um grande erro. Quanto mais se oferece ao público, mais o público exige. O Walter Pinto chegou a um tal ponto que ele não podia mais se mexer e não tinha condições de se suplantar. [...] Pensei bem e cheguei à conclusão que minha participação no teatro de revista era desnecessária. Quando parti para o teatro de comédia, começou a decadência do Walter Pinto. O público começou a se afastar da praça Tiradentes. Antes, as revistas eram importantes sob todos os aspectos: beleza, entretenimento e cultura. Eram apresentadas músicas de grandes compositores, eram levados textos de bons dramaturgos, eram registrados com humor os principais fatos políticos e tudo isso foi esmorecendo, desmilinguindo até acabar. Só restava o vazio das mulheres bonitas e o caro estrangeirismo barato. (KHOURY, 2001, p. 81, 82)

1.4 – “EU SOU O TEATRO”¹⁷¹

Anos 50: o palavrão e as comédias musicadas

Em setembro de 1951, ao assistir a um espetáculo do teatro dos Estudantes de Coimbra, de Portugal, Dercy descobre o procedimento que se tornaria o mais icônico em seu desempenho: o palavrão. Marca registrada da atriz, ele é o elemento-síntese de uma série de mecanismos cômicos verbais que, em conjunto, fizeram com que ela fosse definida com frequência como desbocada, irreverente e espontânea:

[...] eu estava na plateia do teatro Municipal, assistindo a uma peça do Gil Vicente pelo teatro dos Estudantes de Coimbra, quando, de repente, um dos atores soltou um “Estou cagado!” e a plateia toda elitista, toda de gran-finos e gente da sociedade, ao invés de chocada, achou uma graça incrível naquilo. Então, eu disse cá pros meus botões: “Está para mim.” Assisti ao resto da peça já imaginando como seria engraçado substituir algumas palavras que normalmente ninguém diz por expressões mais naturais. Claro! Quando uma pessoa pisa no cocô do cachorro na rua não diz: “Oh, que maçada” e sim “Caralho, pisei na merda”. (*Risos.*) Quando um cara está martelando um prego, erra e dá uma porrada no dedo não diz: “Oh! Causei um trauma na minha falangeta” e sim “Putá que pariu, fudi a porra do dedo!” (*Risos.*) Se aquele público riu demais com um simples “Estou cagado”, pensei eu, quando eu disser um “cu da mãe” vai ser um chué. Saí do Municipal com aquilo na cabeça e, daquela noite em diante, ninguém me segurou mais. (KHOURY, 2001, p. 82)

Em 1952, Dercy viaja à Europa, buscando seguir os passos de Walter Pinto: “Não deu pra comprar outro cassino de Paris, mas me enfiei nas liquidações de rendas, sedas, brocados, e fiz um guarda-roupa luxuoso para a *A Túnica de Vênus*, uma burleta de Gianca de Garcia, e *Paris 1900*”¹⁷², apresentadas no mesmo ano. Como já se disse, era impossível competir com Walter Pinto, a revista estava em decadência e ela precisava dar uma nova guinada na carreira e renovar seu repertório. Ao voltar da Europa, Dercy daria declarações a jornais dizendo que não montaria mais revistas, mas faria um novo gênero trazido do velho continente: “Em Espanha e França assistimos – Danilo e eu – a um novo gênero de espetáculos e resolvemos trazê-lo para o Brasil. [...] Comprei muito material de cena, cerca de 100 mil cruzeiros.”¹⁷³ E ainda:

¹⁷¹ KHOURY, 2001, p. 103.

¹⁷² AMARAL, 2011, p. 102.

¹⁷³ A NOITE, 30 mai. 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_05/12751> Acesso em: 22 dez. 2016.

Depois que voltou recentemente da Europa, Dercy Gonçalves confessou que a revista não a interessava mais. Fatigara-se de subir e descer escadas, vestida ou semi-vestida, entrando e saindo em cortinas, quadros, divertindo e aborrecendo autoridades, com o apimentado de certos textos. “Chega com revista”. E resolveu então lançar-se no mundo da comédia. Vira muita coisa lá fora. Gostaria de tentar entre nós um gênero intermediário, mistura de comédia, fantasia, revista. [...] É uma nova Dercy que vai surgir para seu imenso público [...] (CORREIO DA MANHÃ, 15 jul. 1952¹⁷⁴)

Além de atrair pela novidade, acredito que a tática publicitária de desvincular-se da revista era uma tentativa de evitar o confronto direto com Walter Pinto e, ao mesmo tempo, de conquistar um público mais elitizado, que não frequentava a revista – para isso, ela ainda deixaria a praça Tiradentes e se apresentaria no teatro Regina, na Cinelândia. Dercy passa a encenar comédias musicadas, em uma iniciativa que não era tão distante do gênero que a consagrou, de acordo com Virginia Namur (2009, p. 92):

O novo gênero era de certa forma e sob novas roupagens, nova tentativa de retorno à antiga estrutura da revista. Ficava, porém, no mesmo ambíguo e suspeito meio termo dos espetáculos inaugurados por Pinto, com os quais pretendia competir. Se por um lado mantinha o parentesco com a forma de origem, a revista popular; por outro, não desejava outra coisa senão ascender, atingindo uma classe mais sofisticada de público, que freqüentava musicais por nostalgia aos velhos bulevares franceses do pré-guerra, ou mais atualizadamente, para se ajustar á moderna e dinâmica era do jazz.

A maior mudança era passar do esquema fragmentário e independente da revista para o enredo contínuo da comédia, com personagens fixos. Analisando a crítica de Clóvis Garcia para *A túnica de Vênus*, Namur acredita que a companhia tenha enfrentado dificuldades nessa transformação, daí o crítico considerar a peça “[...] quase cansativa pela extensão dada a um simples episódio.” (GARCIA apud NAMUR, 2009, p. 94) A pesquisadora observa ainda que Dercy não segue à risca a estrutura da comédia, conservando algumas características da revista, como a apoteose, o nu artístico do gênero livre e certa abertura no enredo, permitindo-se uma imitação de Al Jolson no meio do espetáculo. Além disso, ela se cerca de profissionais renomados, uma forma de apresentar seus procedimentos cômicos em uma embalagem diferente, com produção, cenários e figurinos mais bem elaborados: “Compreende-se, portanto, que Dercy estava, ao seu modo, empenhada em fazer bem o velho-novo que fazia.” (NAMUR, 2009, p. 93)

¹⁷⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/18769> Acesso em: 22 dez. 2016.

O capricho na produção é reconhecido pela crítica, que elogia bastante os cenários e figurinos, assim como a tentativa de mudança de gênero da atriz. Para o crítico Accioly Neto: “[...] se “A túnica de Vênus”, no Regina, não é realmente uma pura novidade, pelo menos demonstra que no seu gênero, há muita coisa interessante a se fazer.” (O CRUZEIRO, 1952, p. 19¹⁷⁵) Já o crítico Paschoal Carlos Magno elogia um dado inusitado na atuação de Dercy, sua disciplina ao dizer o texto e seguir as marcações: “Mas a sra. Dercy Gonçalves é o ponto alto. Sempre atenta ao texto, que sabe de cor, e às instruções da direção. Utiliza-se de seus extraordinários recursos de comediante, sem abusar daqueles seus velhos processos de gesto e frase.” (CORREIO DA MANHÃ, 22 jul. 1952¹⁷⁶)

Ancorada no talento da comediante, a peça é muito bem recebida pelo público, e a fórmula é repetida no espetáculo seguinte, *Paris, 1900*, adaptação do *vaudeville Occupei-toi d’Amélie*, do dramaturgo francês Georges Feydeau. A versão foi escrita por Guilherme Figueiredo, e, segundo Namur (2009, p. 95), a escolha explicita a tentativa de Dercy e Danilo de atingirem um novo público:

A escolha do texto, assim como a adaptação feita por um poeta de renome entre os intelectuais nativos, eram significativas. Representavam um desejo de mudança de repertório, mas mais que isso, de aceitação por uma platéia que não se dignaria a ver as vulgares bufonarias de Dercy na revista. [...] A pretensão era, pois, custasse o que custasse, refinar a cena cômica [de] Dercy.

Inesperadamente, porém, o espetáculo é um fracasso, o que faz com que o casal repense o caminho pelas comédias musicadas. Pela crítica de Paschoal Carlos Magno, vê-se que Dercy volta a se utilizar de seus procedimentos característicos e rebaixadores, para desgosto dele:

[...] “Paris, 1900”, que nada tem a ver com Feydeau, e é uma adaptação grosseiríssima de “Ocupei-toi d’Amélie”. A malícia desta foi substituída pela mais deslavada compostura. A sra. Dercy Gonçalves resolveu usar seus processos antigos de “inventar” texto, de não respeitar orientação de ensaiador, como quem diz “o espetáculo sou eu”. Compreende-se que seus espectadores divirtam-se com ela, mas que seus artistas deixem de representar para achar graça no que faz ou diz, como aconteceu na noite em que estive no Regina, é um fato deplorável. [...] Tudo extremamente vulgar, barato, desastroso. E no final do primeiro ato achei melhor sair. (CORREIO DA MANHÃ, 27 set. 1952¹⁷⁷)

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/82639>> Acesso em: 22 dez. 2016.

¹⁷⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/18924> Acesso em: 03 jan. 2016.

¹⁷⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/20653> Acesso em: 03 jan. 2017.

1954: *Uma certa viúva*

Em 1953, Dercy e Danilo não conseguem emplacar nenhum espetáculo. Assim, no ano seguinte, resolvem estabelecer-se em São Paulo, com o intuito de formar uma pequena companhia e “voltar a fazer revistas, mas o gênero estava saturado. Além disso, a Prefeitura não cedia os teatros para musicados. Procuramos o dr. Constantino no Teatro Cultura Artística [...] Ele foi muito amável, mas disse que não queria revistas no seu teatro.”¹⁷⁸ O Teatro Cultura Artística, segundo Namur (2009, p. 99) era “[...] a ‘última palavra’ em modernidade. Com projeto arquitetônico de Rino Levi e ostentando na fachada o mosaico de vidro de Di Cavalcanti, fora inaugurado em março de 1950 com récita de gala na qual se revezavam Villa Lobos e Camargo Guarnieri.” O administrador do teatro sugere, então, que encenem uma comédia e abandonem o teatro musicado, que já não interessava à plateia. Se topassem, o empresário emprestaria o dinheiro para a produção.

Nunca tinha feito comédia, mas aceitei o desafio. Estreamos com *Uma Certa Viúva*, de Somerset Maugham, adaptada por Miroel Silveira. Era uma puta audácia. Quem diria que eu, Dercy Gonçalves, criada no deboche da praça Tiradentes, fosse um dia me aventurar pelo repertório de Dulcina de Moraes?... Isso é pra gente ver as voltas que o mundo dá. (AMARAL, 2011, p. 128)

O casal resolve convidar “gente da maior competência para nos ajudar na montagem. Afinal, era a minha primeira comédia, e, embora quase todo mundo me considerasse atriz *escrachada*, eu não queria oferecer ao público um espetáculo *escrachado*.”¹⁷⁹ Com isso, Dercy passa a trabalhar com profissionais renomados, do primeiro escalão do chamado teatro moderno, ou seja, pertencentes a outras escolas interpretativas e estéticas, com procedimentos distintos daqueles do teatro popular. O contato, contudo, por vezes não seria harmônico, e já na primeira comédia haveria conflitos:

Para a direção, Danilo convidou Armando Couto, mas de pronto percebi que não ia dar certo. O cara botou a gente pra ler o texto durante duas semanas. Era um saco, primeiro porque não sei ler direito e, quando ele estava lendo, eu dormia. A merda toda é que desde a primeira leitura eu já sabia o que ia fazer, mas o Armando era um chato, queria me ensinar tudo.

¹⁷⁸ AMARAL, 2011, p. 128.

¹⁷⁹ AMARAL, 2011, p. 137, grifo da autora.

- Fala uma coisa pra mim... A gente tá aqui nesse chove não molha há duas semanas, pra quê?
- É laboratório.
- Laboratório do quê?
- Ele explicou, mas não entendi. Um dia me enchi, cheguei pra ele e falei:
- Faz o seguinte. Fica aí ensaiando. Tenho que fazer umas coisas no Rio e já volto. (AMARAL, 2011, p. 138)

Inconformado com o comportamento da atriz, o diretor “ficou puto. Pediu demissão da companhia, disse que não tinha mais responsabilidade sobre o espetáculo e que ia ser um fracasso.”¹⁸⁰ Ela então assume as rédeas, ajudada pelo colega de cena Sadi Cabral, ator experiente e de formação muito distinta da de Dercy, estudioso do método de interpretação de Constantin Stanislavski e que em 1956 entraria para o Teatro Brasileiro de Comédia – segundo Dercy, “o teatro certinho de que os intelectuais gostavam [...] No TBC se fazia teatro sério: drama, tragédia, alta comédia, no máximo *vaudeville* estrangeiro.”¹⁸¹ Assim, Cabral é um de muitos profissionais que conseguem contracenar com a atriz aliando a cultura teatral moderna aos procedimentos populares.

Na noite de estreia de *Uma certa viúva*, duas horas antes da apresentação nenhum ingresso havia sido vendido. Dercy então pede a Danilo: “Sai pra rua e traz gente! Pega gente na porrada e bota lá pra assistir ao espetáculo. Era preciso estreiar de qualquer maneira, e não tem nada pior do que estreiar de casa vazia. Além disso, [...] tínhamos uma puta dívida para pagar”¹⁸², referindo-se a uma dívida de cem mil cruzeiros com o Dr. Constantino.

Às oito e meia da noite: quatro ingressos vendidos. “Estamos fodidos”, pensei no maior desânimo. Estava começando a brochar. O elenco na maior depressão, o pessoal da coxia contando o número de espectadores pelo buraco da cortina, porque cortina de teatro sempre tem um buraco e nem sempre é desleixo: é pra gente acompanhar a lotação. (AMARAL, 2011, p. 139)

Surpreendentemente, Danilo consegue atrair espectadores, e às 21 horas o teatro está lotado. “A peça foi um dos maiores sucessos da minha carreira. Fiquei um ano em cartaz com *Uma Certa Viúva*, trabalhávamos de terça a domingo, e na quinta dávamos mati-

¹⁸⁰ AMARAL, 2011, p. 138.

¹⁸¹ AMARAL, 2011, p. 131.

¹⁸² AMARAL, 2011, p. 138.

nê. Montei muitas outras peças depois, mas essa seria meu cavalo de batalha durante sete anos.”¹⁸³

Como já discutido por Virginia Namur¹⁸⁴, ao encenar comédias, Dercy insere seu modo de produção popular nas vias do teatro oficial, adotando o repertório do antigo teatro declamado ao mesmo tempo em que dialoga com os procedimentos modernos recém-importados da Europa, que tinham no TBC seu representante mais ilustre. Com a mistura – que analisaremos de forma mais detalhada no próximo capítulo –, Dercy encontra novamente o segredo do sucesso, dando outra guinada na carreira. “A diferença entre o que eu fazia no teatro de revista e o que vim a fazer na comédia era enorme, porque não era mais um quadro cômico em que eu improvisava à vontade, estivesse sozinha ou contracenando com alguém.”¹⁸⁵ Com sua inteligência e experiência, ela logo percebe, porém, que poderia improvisar em cena desde que não mexesse na estrutura do texto:

A base da comédia não é nem a música, nem o esquete, nem mulheres bonitas. É um texto contando uma história com começo, meio e fim. “Porra”, pensei, “será que não vai dar pra improvisar?” Logo percebi que dava. Só não podia perder de vista o fio condutor, nem perder o sentido do ritmo teatral. Fora isso, podia-se brincar à vontade. (AMARAL, 2011, p. 128, 129)

Há também uma mudança nos modos de produção, e Dercy passa a gastar bem menos recursos para manter sua companhia. Afinal, na revista até cem pessoas poderiam trabalhar em uma produção, em cena ou nos bastidores, enquanto na comédia a quantidade de participantes era bem mais reduzida, limitando-se aos atores e a uns poucos técnicos.

Esse é o período em que a atriz consolida sua carreira, que logo se expandiria para o cinema e a televisão; amplia seu público, que passa a ser composto de pessoas das mais diversas classes sociais; e estabelece seu modo de representar, ajustando ao seu estilo textos da literatura dramática, fossem adaptações de dramaturgias consagradas, fossem textos escritos especialmente para ela. Conforme Namur (2009, p. 115, 116) comenta:

Quando se ia ao teatro para ver suas peças, ia-se não pela peça, que no final era sempre a mesma, mas para vê-la fazer de conta que “interpretava” heroínas trágicas ou dramáticas, como os palhaços quando representam peças de picadeiro. São o que são, embora se mude o jogo ou o nome.

¹⁸³ AMARAL, 2011, p. 139.

¹⁸⁴ Em especial no subcapítulo 4.2 “Da comédia bem comportada à comédia da comédia” (2009, p. 99-115).

¹⁸⁵ AMARAL, 2011, p. 128.

É claro que para estabelecer esse estilo Dercy não segue uma trilha única e em linha reta, porém passa por diversas idas e vindas, que incluem até um inusitado respeito ao autor no espetáculo *Vinde ensaboar vossos pecados*, uma adaptação de *Doroteia*, do dramaturgo Nelson Rodrigues, que não fica muito tempo em cartaz. Ela se dá conta do erro ao perceber a reação do público: “passei vergonha, cheguei a ficar corada quando uma senhora me deu a luz me procurando depois do espetáculo e disse, desapontada: ‘Você me enganou!’ No dia seguinte tirei a peça de cartaz. Essa foi a única peça que não tive prazer em fazer...”¹⁸⁶

Em geral, a interpretação de Dercy nas paródias de comédias é elogiada pela crítica, embora às vezes esta lamentasse a perda da didática e do tom moralizante do texto e do teatro – anos depois, durante a ditadura, o motivo das críticas seria sua suposta alienação. Para a atriz:

O maior desespero dos críticos, quando comecei a fazer comédia, era não saber onde o autor acabava e a atriz começava. O próprio Miroel ficava enlouquecido com minha capacidade de improvisação. [...] O que eu fazia em cena, segundo ele, era *alarmante*, pois, ao mesmo tempo que minha interpretação era *inesperada* e *surpreendente*, obrigava a crítica a subestimar o autor. (AMARAL, 2011, p. 130, grifo da autora)

Na década de 50, Dercy passa a maior parte do tempo em São Paulo, viajando para o Rio às segundas-feiras para ver a filha. Inverte, assim, a lógica revisteira, estreando a maioria de seus espetáculos na capital paulista. Ela cita alguns dos espetáculos que realizou:

Fiquei dez anos no Teatro Cultura Artística, no grande e pequeno auditório. Dr. Constantino só cedia as salas para outra pessoa quando eu não as utilizava, mas a preferência era minha. Lá montei muitas peças de sucesso: *Uma Certa Viúva*, *Miloca Recebe aos Sábados*, *Aluga-se um Marido*, *Lucrecia Bórgia*, *A Dama das Camélias*, *Dona Violante Miranda* e *Os Marginalizados*, de Abílio Pereira de Almeida, *Senhora Presidenta* e até *Doroteia*, do Nelson Rodrigues. (AMARAL, 2011, p. 141)

No período, Dercy ainda aprenderia a se virar sozinha, separando-se do marido: “[...] a grande cagada era ter confiado em Danilo. Ele sabia mais sobre meus negócios do que eu mesma. Toda minha carreira, a escolha de peças, a produção, a escolha do diretor e do elenco, tudo isso ficava a cargo dele.”¹⁸⁷ O produtor controlava o dinheiro e omitia os verdadeiros lucros da atriz – “passei pela bilheteria e abri a gaveta. Nunca tinha visto tanto dinheiro. Pensei: ‘Eu ganho tudo isso?’ [...] Danilo estava sempre reclamando das contas, dos com-

¹⁸⁶ KHOURY, 2001, p. 85.

¹⁸⁷ AMARAL, 2011, p. 147.

promissos, da falta de grana. Era mentira. Eu ganhava muito dinheiro, só que ele se apoderava da maior parte.”¹⁸⁸

Anos 60: Dercy estreia na televisão

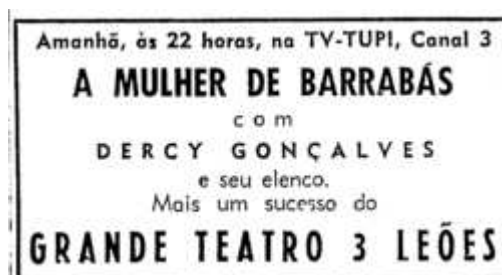
A inexistência de um mercado, a precariedade e a interpenetração das esferas da cultura massiva, popular e erudita no cinema são característicos do processo de implementação da televisão brasileira nos anos 50. Nessa década, o meio é dominado pela inexperiência, pela improvisação e pela ausência de planejamento, exemplificada pelo fato de que a popularidade era medida não pela pesquisa de audiência e de mercado, mas pela resposta do auditório, e que muitas vezes a produção de programas cabia aos anunciantes, não à emissora. (ORTIZ, 1994a, p. 59-64) A maior parte da programação era composta de programas populares, como *shows* de auditório, humorísticos, musicais e telenovelas, com muitos profissionais oriundos do rádio, embora houvesse, em oposição a essa programação vista como mais popular, o teatro e o teleteatro, mais valorizados e considerados de qualidade artística. O prestígio do teatro e do teleteatro se expande para a televisão como um todo, que é vista como promotora de cultura, e não como vendedora de mercadoria cultural. De acordo com o sociólogo e antropólogo Renato Ortiz (1994a, p. 76):

[...] a década de 50 foi marcada por uma série de improvisações de experimentação na área da programação que ainda buscava sua estrutura definitiva. Decorre desta fase de experiências a possibilidade de contarmos com programas e visões diferenciadas no seio da mesma instituição. Numa sociedade de massa incipiente, a televisão opera, portanto, com duas lógicas, uma cultural, outra de mercado, mas como esta última não pode ainda consagrar a lógica comercial como prevalecente, cabe ao universo da chamada alta cultura desempenhar um papel importante na definição dos critérios de distinção social.

Graças a essa interpenetração de esferas, porém, Dercy consegue se inserir na televisão no programa *Grande Teatro Tupi*, que se propunha como culturalmente relevante ao levar para a tela os espetáculos de prestígio nacionais. Às segundas-feiras, exibia peças de teatro filmadas ao vivo, nas quais as de Dercy eram uma exceção nesse repertório: “Se eu estava com uma comédia em cartaz, apresentava a peça na noite de segunda-feira na televi-

¹⁸⁸ AMARAL, 2011, p. 149.

são. Era assim que todo mundo fazia: Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, todas as companhias faziam o teatro das segundas-feiras.”¹⁸⁹



(FOLHA DA MANHÃ, 27 mai. 1956, p. 1)

Nos anos 60, a televisão se concretiza como veículo de massa, e as emissoras Excelsior e Globo são as principais responsáveis por racionalizar a produção e a relação com os anunciantes ao adotar um estilo empresarial organizado em diversos setores, que se opõe à individualidade aventureira da década anterior. (ORTIZ, 1994a, 134-138)

Dercy vai trabalhar na Excelsior em 1961, quando “de fato comecei a fazer televisão.”¹⁹⁰ Passando a lidar concretamente com o modo de produção do meio de comunicação, ela fazia “quadros de histórias antigas no *Vovô Deville*: Cleópatra, Lucrecia Bórgia e Julieta. O sucesso foi tão grande que acabei ganhando também um programa exclusivo, *Dercy Beaucoup*, onde apresentava minhas comédias.”¹⁹¹ Para ela, a Excelsior foi a responsável pela moderna televisão brasileira, por ter sido precursora do videoteipe – que possibilitou a produção de telenovelas diárias, de grande popularidade –, ter feito novelas melhores que as da Tupi e ter inovado em “programas humorísticos e musicais, era tudo muito bom.”¹⁹² Porém, “Por volta de 1964 a estação já estava começando a degradingolar, não sei por que razão, pois era o maior lbope do país e, sem a menor modéstia, posso dizer que uma grande parte dessa audiência devia-se a mim.”¹⁹³ A atriz então sai da emissora, sendo convidada por Boni e Walter Clark para trabalhar na TV Rio, na qual fica pouco tempo, cansada de sua precariedade. Para rescindir o contrato, ela finge estar doente, e volta brevemente à Excelsior, mas a

¹⁸⁹ AMARAL, 2011, p. 173.

¹⁹⁰ AMARAL, 2011, p. 173.

¹⁹¹ AMARAL, 2011, p. 173.

¹⁹² AMARAL, 2011, p. 174.

¹⁹³ AMARAL, 2011, p. 174.

“emissora não tava se aguentando nem me aguentando mais. Meu ordenado era grande, a direção dizia que o meu salário daria pra pagar o elenco inteiro.”¹⁹⁴

Segundo Ortiz, a ruína da Excelsior está vinculada diretamente ao golpe de 1964. Afinal, a emissora fora fundada pelo grupo Simonsen – de forte caráter nacionalista e que apoiara João Goulart –, e passa a ser pressionada pelos militares, que se aproveitam de um inquérito que acusava o grupo de desvio de verbas ligadas à exportação de café. O processo termina com o confisco de bens, e o governo, para cobrir a dívida, fica com parte das ações, o que acaba com a autonomia da emissora e faz com que a Excelsior viva um grande período de instabilidade, até que sua concessão seja cassada pelo governo, em 1969. Para Ortiz (1994a, p. 155): “O lado político, vinculado aos setores derrotados pelo golpe, impediram que essas empresas modernas pudessem se desenvolver dentro do novo quadro das forças políticas.”

No fim de 1965, Dercy é contratada pela TV Globo: “Naquela época, a Globo não era nada. Funcionava num pequeno prédio da rua Von Martius, no Jardim Botânico, e só passava filme e desenho.”¹⁹⁵ Na emissora, ela reencontra Walter Clark: “Ele estava muito animado e me contagiou. A gente ia fazer a TV Globo. Era disso que se tratava. Fazer uma emissora de televisão. Arregacei as mangas e entrei de cabeça, entrei querendo trabalhar, e éramos um time só.”¹⁹⁶ Estreia assim o programa *Dercy de Verdade*, com quatro horas de duração, exibido aos domingos:

Como era muito extenso, colocamos um pouco de tudo: consultório sentimental, números musicais, esquetes, entrevistas, matérias de conteúdo jornalístico e até um quadro de telenovela onde eu satirizava as telenovelas que estavam sendo exibidas no momento. A parte humorística era chupada do que se fazia na praça Tiradentes, rádio, teatro. O primeiro *Dercy de Verdade* foi ao ar no final de janeiro de 1966. Era tudo muito pobre, muito improvisado, não tinha guarda-roupa, não tinha maquiador, não tinha merda de infraestrutura nenhuma, mas a gente foi em frente. Não havia muito tempo pra pensar, o negócio era arregaçar as mangas e fazer. Às vezes com mais entusiasmo, às vezes num desânimo desgraçado. (AMARAL, 2011, p. 179)

O programa ganha mais recursos e, em 1967, com o ingresso de Boni na Globo, “tudo melhorou. Ele sempre foi muito rápido, sempre teve muito sentido do veículo, e se a

¹⁹⁴ AMARAL, 2011, p. 177.

¹⁹⁵ AMARAL, 2011, p. 178.

¹⁹⁶ AMARAL, 2011, p. 179.

gente dava uma ideia ele já vinha com vinte e cinco diferentes.”¹⁹⁷ Como consequência do sucesso, ela ainda faria o *Dercy Espetacular*, no qual apresentava suas comédias. Os procedimentos interpretativos de Dercy funcionaram muito bem na televisão, afinal, o meio valia a pena do ponto de vista financeiro, mantinha o “ao vivo” tão necessário à atriz, era aberto a improvisos e ela podia contar com a reação do auditório. Desse modo, ela encontra o veículo ideal para expandir nacionalmente sua verve popular, e obtém enorme sucesso, sendo uma das atrizes mais bem pagas da televisão brasileira: “*Dercy de Verdade* pegou no Brasil inteiro e chegou a dar setenta por cento de Ibope e a alcançar noventa por cento dos televisores ligados.”¹⁹⁸

Pautada pela produção voraz da televisão, pelo ritmo vertiginoso e pela disputa de audiência, Dercy muitas vezes caía no sensacionalismo, desconhecendo a influência que tinha e descobrindo-a na prática. Assim, lança diversos deputados, dá visibilidade a médicos que propõem curas milagrosas, como o chá de tronco de ipê-roxo para o câncer – “Pra quê? Acabaram com tudo que era ipê-roxo ou parecia ipê-roxo que havia, e nessa até quaresmeira, ipê-rosa e ipê-amarelo entraram no samba. [...] Teve até gente que falou que eu era responsável pela dizimação da flora brasileira”¹⁹⁹ –, e certa vez promove o reencontro entre filho e mãe, que, depois se descobre, era uma charlatã. Enfim, “não conhecia a responsabilidade contida na coisa. Não sabia da arma que a gente tinha na mão.”²⁰⁰

Devido a esse sensacionalismo, obviamente, o programa era malvisto pela ditadura, que por diversas vezes ameaçou suspendê-lo: “Eu sabia que o governo não gostava de *Dercy de Verdade*, mas oficialmente eles não assumiam. O programa tinha uma puta força, e todo mundo sabia disso. O governo sabia e não gostava, e a Globo começou a receber pressões.”²⁰¹ A emissora resolve contratar o dramaturgo e compositor Chico de Assis como produtor, “porque precisavam de uma pessoa de alto gabarito para melhorar a imagem do programa. O que ninguém imaginava é que eu e o Chico fôssemos nos dar tão bem.”²⁰² Como primeira medida, Assis acaba com o “consultório sentimental”...

¹⁹⁷ AMARAL, 2011, p. 180.

¹⁹⁸ AMARAL, 2011, p. 184.

¹⁹⁹ AMARAL, 2011, p. 185.

²⁰⁰ LISBOA, 2002, p. 44.

²⁰¹ AMARAL, 2011, p. 186.

²⁰² AMARAL, 2011, p. 187.

[...] porque o governo ficava puto com aquela quantidade de pobres que aparecia nesse quadro e dizia que era suficiente pra fazer assistência social. Acatei as novas determinações, mas continuei atendendo aos pedidos dos pobres numa casa do bairro de Campos Elíseos com minha sobrinha Lucy tomando conta. O mais curioso é que, mesmo sem o “Consultório”, a audiência continuou subindo. O Chico estava sempre inovando, e os outros apresentadores saíam copiando. (AMARAL, 2011, p. 187)

Mesmo assim, as pressões do governo aumentam – “eles não gostavam daquele negócio de eu ficar dando pro povo aquilo que eles tinham obrigações de dar”²⁰³ –, e, apesar da alta audiência, Dercy é demitida no fim da década de 60:

Porra, o Walter Clark me chamava de *minha rainha*, eu era campeã de audiência, tinha começado na Globo quando não era nada, me sentia uma pessoa que tinha feito a TV Globo, uma porção de vezes eu disse com o maior orgulho: “Eu fiz a TV Globo”. A Globo era como um filho que tinha amamentado no meu peito, vi aquilo crescer, tomar forma, ganhar força, e, quando se tornou a líder de audiência do Brasil, sabia que eu tinha uma parte nesse mérito. Era fácil dizer “Eu fiz a TV Globo”, porque eu tinha dado muito de mim. (AMARAL, 2011, p. 189)

Quando a Globo consolida sua audiência e se torna uma das principais emissoras do país, não precisa mais correr tantos riscos com o governo militar ao manter Dercy e suas transgressões no ar. Para Ortiz (1994a, p. 120), o fim ou o redimensionamento de certos programas populares como o de Dercy devia-se à necessidade de “[...] garantir o pacto com os militares, que vêem esse tipo de espetáculo como ‘degradante’ para a formação do homem brasileiro definido segundo a ideologia da Segurança Nacional.”

Dercy dizia que “Naquele tempo eu era feliz e sabia”²⁰⁴. Em seu último programa, despede-se do público saindo do picadeiro, do modo melancólico que só os palhaços sabem fazer e que Federico Fellini retratou belamente no final de seu filme *Os palhaços*²⁰⁵, de 1970. Segundo a atriz:

²⁰³ AMARAL, 2011, p. 189.

²⁰⁴ AMARAL, 2011, p. 190.

²⁰⁵ Federico Fellini, genial diretor de cinema italiano, cuja estética e linguagem cinematográfica estão intrinsecamente ligadas ao circo. Não à toa, o jornalista Paulo Francis (apud NAMUR, 2009, p. 204) declarou: “Vi Dercy Gonçalves em ‘Que Rei Sou Eu?’ e morri de rir quando ela pergunta à neta se é virgem, a mãe da neta reclama, e Dercy responde: ‘A menina vai guardar isto aí para os micróbios?’ Brasileiro é muito bom em humor baixo. Dercy, Oscarito, Alda Garrido, Procópio etc., foram glórias. Mas os críticos malharam tanto – eu incluso, mea culpa – que a tradição se estiolou. Dercy é um momento vivo dos tempos áureos. Um Fellini teria feito um filme inesquecível com ela. Mas no nosso cinema, dominado pela quadrilha em volta da Embrafilme, não há sequer substrato de Fellini. Mas todo mundo é nacionalista, naturalmente.” O final do filme *Os palhaços* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qwy_JqS5vV0> Acesso em: 02 jan. 2017.

O último programa que fiz me mostrava, ao final, surgindo no palco carregando uma mala na mão, descendo as escadas e caminhando pelo corredor do auditório vazio, e depois saindo porta afora até desaparecer da vista da câmera e do espectador. Assim foi minha despedida, assim foi o adeus a meu público, à minha plateia, milhões e milhões de pessoas que me assistiram todas as semanas, porque eu oferecia no ar o que elas queriam: tragédia e humor, gente bonita e gente feia, o bom e o ruim, esplendor e miséria. *Dercy de Verdade* era a cara do Brasil. (AMARAL, 2011, p. 189)

Anos 70: Os espetáculos autobiográficos e a bufona Dercy

Em 1971, aos 64 anos, Dercy estreia *A difa...amada*, a primeira peça sobre sua vida, escrita por Fábio Sabag e seu então namorado, Ari Soares. Era anunciada como seu adeus aos palcos, pois, cansada de ser tachada de pornográfica e da falta de reconhecimento da classe teatral e do governo, ela se mudaria para Miami – “Em primeiro lugar, porque eu gosto de lá. E em segundo, porque é bacana dizer que é Miami Beach. Isso vai dar raiva em muita gente”²⁰⁶ –, onde abriria um restaurante especializado em feijoada. Ela chega até a leiloar seus bens, como o apartamento, mobília, prataria, joias, quadros e diversos objetos – segundo a revista *O Cruzeiro* (1971, p. 43): “Não pelo dinheiro, que não precisa, mas para apagar todos os vestígios de uma época.”

A despedida causa grande comoção na imprensa, que publica diversas reportagens sobre a atriz, como uma de capa na revista *Veja* e uma homenagem no centésimo número do semanário *O Pasquim*; no público, que lota as apresentações – de acordo com notícia do *Diário da Noite* (30 jun. 1971), “[...] Segundo a SBAT, foi a melhor bilheteria nestes últimos anos no Rio [...]”²⁰⁷; e na crítica, pois até mesmo seus detratores reconhecem sua importância e lamentam o fim de sua carreira.

Dercy, é claro, não abandona os palcos. Não é possível saber se tudo não passou de um golpe publicitário desde o princípio ou se o sucesso e a reação do público fazem com que ela desista da ideia, seguindo uma lógica de ação que varia conforme a ocasião. De acordo com a atriz: “Quando fiz *A difamada*, ao mostrar momentos da minha vida, o público reagia tão bem, que, animada com o sucesso, comecei a fazer mais shows do que propria-

²⁰⁶ O CRUZEIRO, 1971, p. 43. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/180694>> Acesso em: 05 jan. 2017.

²⁰⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/14416> Acesso em: 05 jan. 2017.

mente peças.”²⁰⁸ A estrutura do espetáculo autobiográfico seria adotada de vez a partir do fim da década de 70, quando Dercy realizaria diversas peças que, em essência, só mudariam de nome – afinal, o espetáculo era sempre ela.

Nos anos seguintes, ela ainda faria muita coisa: filmes, comédias teatrais, novelas e programas de televisão, seria tema de escola de samba e publicaria sua biografia. No entanto, minha análise temporal termina aqui, no momento em que a atriz estabelece plenamente sua bufona, ou seja, ao se transformar em ícone e celebrar sua história em seus espetáculos.

O bufão ou bobo – também associado ao louco – é uma figura antiquíssima cuja função era divertir. Estava presente na Antiguidade grega, mas era certamente anterior a essa época, como nos conta Georges Minois (2003, p. 55):

O costume não era exclusivamente grego. Havia bufões entre os reis persas; as pinturas egípcias dos túmulos de Heptanomida mostram ricos personagens acompanhados de homens disformes e grotescos entre os filisteus, no século X antes de nossa era, o rei Akish tinha vários bobos em sua corte.

Ao longo da História, os bufões têm uma relação volátil com o poder, passando por períodos de maior ou menor aceitação, de perseguição ou institucionalização – estabelecendo clubes e manuais próprios –, de valorização ou condenação. Podiam pertencer a reis, nobres, senhores de terra, religiosos, corporações de trabalhadores, cidades ou até ser autônomos, alugando seus serviços. A depender também do contexto, seus temas podiam ou não ser obscenos, mais ou menos provocativos. Muitas vezes, os bufões tornavam-se bufões devido a alguma deficiência mental ou física, sendo a personificação concreta do corpo grotesco bakhtiniano, e também podiam pertencer a dinastias famosas de bobos, seguindo uma linhagem sanguínea, ou aprendiam o ofício em centros de formação. Na Europa da Idade Média todas as casas reais tinham seus bufões e bufonas, e a função atingiria o auge no século XVI, sendo no entanto praticamente extinta no século seguinte. (MINOIS, 2003, p. 55-60, p. 227-232)

Diferentemente dos palhaços, trovadores, atores ou comediantes, os bufões são sempre bufões, ou seja, em sua função não há uma separação entre mundo ficcional e real,

²⁰⁸ KHOURY, 2001, p. 92.

entre cotidiano e extraordinário, e eles se comportam de maneira derrisória em todas as instâncias da vida. Nas palavras de Mikhail Bakhtin (2013, p. 7):

[...] os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval) [...] não eram atores que desempenham seu papel no palco (à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos.

Conforme já examinado e conceituado pela semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur²⁰⁹, Dercy Gonçalves era uma bufona contemporânea. Sua consolidação como tal não é uma estratégia planejada, mas sim fruto de um processo longo, com base em uma lógica calcada na ocasião, tipicamente popular. O primeiro passo para o estabelecimento da bufona foi quando Dercy passou a encenar comédias, inserindo os procedimentos populares apreendidos no teatro mambembe e na revista em um espaço e gênero burguês, de elite. Ao fazer isso, rompe com as regras e convenções esperadas do teatro declamado, de pretensa separação entre ator e personagem. Ela, na realidade, desvirtua a personagem do texto dramático, transformando-a em pretexto para impor sua personalidade cênica. Acaba com a relação afastada e intelectual do intérprete com o público, estabelecendo uma relação de cumplicidade, corpórea, igualitária e próxima. Dessa forma, a bufona ganha independência dentro da tessitura dramática, alçando voo próprio.

O segundo passo para o aparecimento da bufona foi quando Dercy começou a fazer televisão, na qual realidade e ficção se chocam inevitavelmente. Foi aí que a figura pública da atriz, não mais limitada a um contexto ficcional, se expandiu em funções como apresentadora e entrevistadora. Quando, ao contrário, ela é entrevistada, transforma a entrevista em comédia, sempre em performance bufa – e, se já fazia isso em entrevistas a jornais e revistas, em vídeo assume proporções muito maiores. Segundo Namur (2009, p. 290):

[...] então veio a TV e sua copiosa exposição pública, investigando a vida dos atores e misturando-a aos personagens. Foi quando surgiu realmente o bufão e nunca mais se separou da atriz, obrigando-a a ficar cada vez mais en-

²⁰⁹ Especialmente no subcapítulo 4.3 “E paradoxo dos paradoxos – a comédia à brasileira vira solo” (2009, p. 115-144) e em todo o capítulo VI “Impertinências e inadequações: um bufão em palco italiano” de uma forma geral, mas sobretudo no subcapítulo 6.1.6.1 “O bufão” (p. 287-293).

tre o palco e a rua, o público e o privado, o real e o virtual. E cada vez mais carnavalizada.

A atriz ainda iria além, com os espetáculos autobiográficos, consolidando seu bufão e estabelecendo um tipo de conduta e de enunciação verbal/corporal característico – grotesco, rebaixador e carnavalizado –, utilizado nas mais diversas situações, ficcionais ou não. Sua arte e sua vida se hibridizam, e Dercy transforma a vida pública em extensão do palco, do cinema e da televisão.

É verdade que, segundo pessoas próximas da atriz, em âmbitos estritamente privados e íntimos ela se comportava de maneira bastante distinta do que fazia nos palcos. Como analisa Virginia Namur, as declarações da filha, Decimar, e dos amigos sobre o comportamento íntimo de Dercy, sobre seu moralismo e sua grande solidão, não importam mais. Para a pesquisadora, “São comentários que no máximo podem abrir-lhe um espaço romântico, lacrimante e dissimulado, quando seu grosseiro e desaforado bufão é muito mais sofisticado, inteligente e interessante.” (NAMUR, 2009, p. 288) A própria atriz explicita a força de sua pessoa pública em relação à privada aproveitando-se da diferença entre o nome de batismo e o artístico:

Existe uma dualidade entre a Dolores e a Dercy... e elas não se gostam. A Dercy gosta menos da Dolores do que a Dolores dela. Dolores é como você disse, calma, caseira, assiste televisão, joga cartas, passeia, viaja, mas só consegue fazer isso tudo porque a Dercy permite, só que a Dercy é desbocada, arruaceira, não leva desaforo para casa, é chamativa e topa qualquer parada... e acha a Dolores uma ingrata. De um certo modo a Dolores inveja a Dercy, porque a Dercy é conhecida, brilha, só faz o que quer, fica bonita sem ser e põe o teatro acima de tudo. A Dercy esnoba e esmaga a Dolores, mas elas vão ter que conviver juntas até o último dia de suas vidas. Elas vão ser enterradas juntas. (KHOURY, 2001, p. 136)

Fosse na Idade Média, seu nome de batismo seria facilmente esquecido²¹⁰, sobrevivendo na memória do povo brasileiro apenas como Dercy. Contudo, estamos no século XXI, e a bufona deixou livro, vídeos e inúmeros depoimentos – neles, é curioso perceber como a atriz faz questão de ressaltar algumas características de Dolores, como o fato de não gostar que falem palavrões perto dela ou de insistir para que a filha se casasse virgem. As-

²¹⁰ Segundo Minois (2003, p. 227): “É difícil saber a que categoria pertencem os bobos do rei na Idade Média, porque eles não têm identidade verdadeira. Usam apelidos como ‘Gonella’, na corte de Ferrara, ou ‘Triboulet’, na corte da França – termo originado do antigo verbo ‘tribouler’, que significa “ter um cérebro oscilante”, de onde vem o termo ‘tribulação’. Entre os bobos, enumerou-se seis vezes o apelido da ‘dama de todas as cores’.” (grifo do autor)

sim, ela explicita sua ambivalência: a bufona não é Dercy ou Dolores, e sim as duas; e não há uma união harmônica entre ambas, meio a meio, e sim uma união grotesca, em que cada parte existe por inteiro. Em outras palavras, o bufão é a expressão polifônica (que também pode ser chamada de dialógica ou paródica) de Dercy e Dolores:

[...] é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais; realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN apud NAMUR, 2009, p. 252)

Os relatos autobiográficos são o ápice da polifonia, o terceiro e último passo que estabelece plenamente e com toda a força sua bufona. Afinal, a história de Dolores é contada ao modo de Dercy, a vida privada se torna pública e as duas são indissociáveis. Como a atriz comenta, os espetáculos autobiográficos não são tanto peças, possuem mais o caráter de shows, denotando um aspecto celebrativo e carnavalizado. Contudo, não é sua vida que é celebrada e transformada em espetáculo – é ela própria, a bufona Dercy: “Eu não preciso de ninguém. Hoje em dia, então, não preciso de cenários nem de luzes. Não preciso de firulas para representar, pois eu sou o espetáculo.”²¹¹

Nessa poética autobiográfica, a história de Dercy fascina não só pelos fatos e episódios de sua vida, mas principalmente pelo modo como é narrada. Como vimos ao longo de todo o capítulo, é uma enunciação cômica, grotesca, tão pessoal e tão forte que nos faz, por exemplo, visualizar a atriz falando quando lemos suas entrevistas (o texto está impregnado com sua voz) – e que faz Amaral, sabiamente, optar por escrever seu livro em primeira pessoa.

²¹¹ KHOURY, 2001, p. 90.

CAPÍTULO 2 – OS PROCEDIMENTOS DE DERCY

No capítulo anterior, tracei parte da biografia de Dercy com o propósito de demonstrar a relação estreita entre sua experiência pessoal e sua criação poética, em que muitas vezes uma alimenta a outra a ponto de realidade e ficção se tornarem indistinguíveis. Suas vivências são determinantes para que a atriz adote certas características em cena – como a irreverência, a rebeldia, a inocência e a transgressão agressiva –, assim como para o desenvolvimento de determinados procedimentos cênicos. À medida que sua carreira se desdobra, vimos que Dercy entra em contato com vários gêneros teatrais, o que possibilita que ela aprenda novos procedimentos e reempregue os que já utilizava sob uma nova forma.

Ao abordar sua trajetória de vida e artística, ressaltarei as circunstâncias em que Dercy passa a utilizar procedimentos como a cuspidela e o palavrão. No entanto, a maneira como a atriz emprega esses procedimentos cênicos talvez tenha ficado mais clara no primeiro capítulo pelo modo como ela narra sua trajetória, o que é possível perceber nas numerosas citações em que seu discurso está em evidência. Neste capítulo, tais procedimentos se tornarão o foco da análise, a fim de aprofundarmos nosso estudo sobre como se configura o modo de desempenho de Dercy Gonçalves. Assim, realizarei alguns apontamentos sobre eles, para analisar a técnica que os determina e mostrar como se inserem na óptica do grotesco e no contexto do teatro popular.

2.1 – “NO TEATRO TUDO É UMA TROCA”²¹²

O público

O público era a coisa mais importante do espetáculo. Gostou, riu, aplaudiu, recomendou? O espetáculo emplacou. O ator entrou em cena, brincou com a plateia, o espectador riu, gostou, aplaudiu, ficou querendo mais? O ator pode se tornar estrela, tem o público na mão. E percebi muito cedo que era fácil pra mim ter o público na mão [...] (AMARAL, 2011, p. 89)

Uma das premissas fundamentais do teatro popular é “agradar ao público”, expressão muito utilizada por artistas populares. Como comenta Dercy, sobre a época em que fazia revistas na praça Tiradentes, a reação dos espectadores servia como parâmetro de qualidade: “O espetáculo era bom ou mau segundo o público, não segundo a crítica. Se ia muita gente, era bom, se não ia, não prestava. Às vezes, uma peça ficava três dias em cartaz; outras duravam três anos.”²¹³ O motivo mais evidente dessa forte dependência do público é que se tratava de uma questão de sobrevivência, pois é ele que sustenta o artista popular. Sobre o circo-teatro, embora seja uma tese que pode ser estendida para o teatro popular tradicional de forma geral, o diretor e dramaturgo Carlos Alberto Soffredini (1980, p. 2) diz:

[...] o espetáculo do circo-teatro tem uma finalidade imediata: ele não é feito para ser avaliado pelos entendidos ou pelos críticos em colunas especializadas, nem para ser comentado nas mesas dos bares da moda, nem para ir figurar nos anais da história do espetáculo. Não: ele é feito para agradar o público, para que este volte no dia seguinte e compre seu ingresso na bilheteria para possibilitar ao artista a compra de comida no dia seguinte.

A necessidade de agradar ao público influencia todas as decisões tomadas pelas companhias de teatro popular, desde os aspectos estruturais até a concepção da peça. Dessa forma, os quadros que compunham um espetáculo de revista, por exemplo, eram selecionados com base na reação da plateia, assim como a escolha do repertório e a distribuição de papéis no circo-teatro. Segundo a pesquisadora do gênero Daniele Pimenta (2009, p. 79): “Na prática, as primeiras apresentações serviam para fazer uma espécie de *pesquisa de mercado*, uma sondagem da reação do público, que indicaria que tipo de espetáculo mais agradaria.” (grifo da autora) E ainda:

[...] se um artista decidisse testar uma nova configuração de seu número na primeira parte, nada impediria que a mudança fosse feita. O que pautaria o

²¹² KHOURY, 2001, p. 49.

²¹³ AMARAL, 2011, p. 84.

empresário ou *ensaiador* quanto à manutenção ou não da mudança, seria a reação da plateia. Se não houvesse impacto, o espetáculo poderia voltar ao formato original já no dia seguinte. (PIMENTA, 2009, p. 87, grifo da autora)

As questões financeiras são um dos principais fatores a serem levados em conta no trabalho do artista popular, pois determinam o modo de produção e os procedimentos cênicos e poéticos, e explicitam a relação intrínseca entre sua arte e seu meio de sobrevivência. Assim, não foi à toa que Dercy teve a perspicácia de passar a fazer comédias ao notar que as revistas estavam ficando insustentáveis, e que não achasse o cinema muito importante – “pra mim não era um meio de vida, era um bico muito mal pago, mas dinheiro não aceita desaforo, e só negaceio trabalho que me ofende [...] Embora mal paga, gostei muito de fazer alguns filmes.”²¹⁴ O fator dinheiro, contudo, está longe de explicar completamente a relação do artista popular com seu público, sendo só seu aspecto mais concreto e superficial. Da mesma forma, quando os artistas populares dizem que fazem o espetáculo para agradar, isso não deve ser entendido como mera bajulação: na realidade, “agradar” é um dos termos e expressões da sabedoria popular que, como tantos outros, sintetizam com simplicidade princípios filosóficos e éticos fundamentados na experiência prática, mas que geralmente são tomados pelo seu aspecto mais raso, sobretudo pela lógica dita científica-racional. O verbo agradar, assim, é o termo que simboliza a relação de cumplicidade, no sentido mais profundo da palavra, que se estabelece entre o artista popular e seu público:

Eu faço teatro para ganhar a vida... foi o jeito que arranjei para sobreviver e sem depender de ninguém, a não ser do público. Para os espectadores eu faço das tripas coração para agradar. Faço tudo por eles. Para essa gente que me ajudou a subir eu sempre dei o melhor de mim: a verdade, a força, a coragem... o trabalho. Eu não hesito em desagradar e nem me importo em cagar para quem quer que seja, mas ao público eu entrego todo o meu coração, o meu respeito. E tem que ser assim, pois tudo que tive na vida devo ao público. Só ao público. E só o público foi fiel comigo. (KHOURY, 2001, p. 74)

Fundamentado na potente conexão entre artista e espectador, o teatro popular tem como princípio primordial a comunicação, e não a expressão. Ou, em outras palavras, o objetivo primeiro do espetáculo popular é a relação com o público, e não a expressão subjetiva dos artistas. Nesse sentido, o ator, autor e pesquisador de teatro popular italiano Dario Fo (2004, p. 223), diz: “Não ajudar o público na compreensão do espetáculo é uma conduta

²¹⁴ AMARAL, 2011, p. 113.

esnobe praticada por um bando de idiotas que esconde, além do mais, uma impotência incorrigível. Qual seja: a impotência de saber comunicar.”

Já o pensador russo Mikhail Bakhtin (1999, p. 123) afirma que não é a expressão, e sim a comunicação, a função central de toda linguagem, e podemos incluir aí a linguagem teatral. Assim, agradar, segundo a pesquisadora e atriz de circo-teatro Fernanda Jannuzzelli (2015, p. 10), “[...] representa fundamentalmente o objetivo final de qualquer espetáculo teatral, seja ele circense ou não, pois *agradar* tem a ver com *algo de fato se passar entre nós*. Ou seja, tem a ver com o fenômeno teatral realmente acontecer.” (grifo da autora)

Vimos como o princípio da comunicação e a relação com o público interferem na carreira de Dercy quando, por exemplo, ela diz que seus espectadores a aceitavam melhor como comediante do que como cantora, seu desejo profissional primeiro, ou quando ela encena comédias a seu modo:

O coitado do Miroel Silveira, que traduziu e adaptou *Uma Certa Viúva*, ao escrever a crítica na *Folha da Manhã*, disse que Doroteia, a minha personagem, estava a léguas da que Somerset Maugham havia idealizado, mas que, por outro lado, eu tinha dado à protagonista uma tradução que todos os brasileiros compreendiam e gostavam. É isso que me interessa. Comunicação com o público. Entrar em cena e seduzir a plateia, olhar para cada espectador e sentir que ele está do meu lado, que é meu cúmplice. (AMARAL, 2011, p. 129, 130)

A encenação de comédias faz com que a atriz consiga formar uma plateia composta tanto de espectadores mais intelectualizados, que não frequentavam a revista, quanto de pessoas que já acompanhavam seus espetáculos populares, mas não frequentavam o teatro oficial e moderno, valorizado pela elite intelectual. Assim, Dercy pode estabelecer um público heterogêneo e democrático, algo fundamental no teatro popular, que sempre almeja ser universal. Embora isso se explique pelo fator econômico, já que a dedicação a um público específico e/ou especializado reduz as possibilidades de mercado e manutenção da companhia, o resultado é a valorização do princípio de que o teatro deve ser acessível a qualquer um, independentemente de fatores sociais, econômicos, geográficos e culturais. Segundo Dercy:

O meu público é exatamente o mesmo que frequenta as praias, que é o local mais democrático que existe. Nas praias se misturam o preto e o branco, os gringos com os brasileiros, os ricos com os pobres, o intelectual com o ignorante, os velhos com os jovens. No meu teatro também! O que tem de

gente da elite nas minhas peças. Xiii! É uma misturada de santa com puta, de viado com padre, que nesse caso, aliás, é quase a mesma coisa. (*Risos.*) (KHOURY, 2001, p. 26)

Com suas comédias, Dercy abre caminho para o diálogo entre diferentes setores sociais, fazendo com que eles convirjam no riso e na celebração. Nem que seja por alguns minutos, a atriz estabelece uma unidade em seu público, instaurando uma qualidade de coletivo que possibilita entre os espectadores a identificação, a empatia e a alteridade com o outro. Tal tática é essencial no grotesco positivo, que não destrói o inimigo, mas sim o agrega, e que leva a uma mudança de percepção dos padrões estabelecidos, rompendo com as visões de mundo preconcebidas e oferecendo novas possibilidades de existência:

O nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto a morte do velho. Um se transforma no outro, o melhor torna ridículo o pior e aniquila-o. *No todo do mundo e do povo, não há lugar para o medo, que só pode penetrar na parte isolando-a do todo, num elo agonizante, tomado em separado do Todo nascente que formam o povo e o mundo, um todo triunfalmente alegre e desconhecedor do medo.* (BAKHTIN, 2013, p. 223, grifo do autor)

A triangulação e a improvisação

O procedimento básico para estabelecer a cumplicidade e a comunicação entre ator e público é a triangulação, princípio básico da relação direta entre ambos, existente em todas as formas teatrais populares. Carlos Alberto Soffredini (1980, p. 4) explica:

O ator [de Circo-Teatro] se entrega sim, ele se envolve sim, mas em nenhum momento ele se esquece que está num palco, nem por um segundo ele ignora o público. Pelo contrário: na maior parte das vezes ele “contracena” com o público, estabelecendo o que nós chamamos de “triângulo”. [...] Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre “através” do público põe este último sempre no centro da representação. [...] o processo do Triângulo que é, observamos, a base de qualquer tipo de apresentação popular. O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o CÚMPLICE na representação. É o CENTRO dela. [...] A partir dessa CUMPLICIDADE com o público [...] é que se estabelece a base do jogo teatral.

Com a plateia no centro da representação, artista e espectador estão no mesmo nível, instaurando-se um jogo de igualdade entre eles. Nas palavras do pesquisador de teatro de rua Rubens José Souza Brito (2004, p. 186): “Uma vez criada a CUMPLICIDADE, instala-se a **PLENITUDE** do jogo cênico: já não existe mais distinção entre palco-plateia. O que existe

é apenas e tão somente o jogo cênico, 'jogado' por palco e plateia." (grifo e maiúsculas do autor)

Se a triangulação cria um primeiro nível de cumplicidade entre palco e plateia, a improvisação envolve ainda mais o espectador, sendo ambos os procedimentos muito associados. A eficiência do improviso na comunicação direta com o público se dá pelo senso de exclusividade e vitalidade que cria com o espectador, que tem a sensação de estar vendo algo único e se impressiona com a rapidez de raciocínio do ator. Acontece, dessa forma, um grande envolvimento, que faz com que os espectadores atentem para o aqui e o agora, para o instante presente. Segundo Dario Fo (2004, p. 172), é preciso tirar o público da passividade, sendo este um elemento "[...] decisivo da representação épica. Envolver e deslocar sempre o espectador. O espectador deve ser colocado na condição de público próximo, consciente do próprio papel, não refestelado em sua poltrona, ocupado somente em realizar uma tranquila digestão." O público precisa estar ativo para haver de fato a comunicação, e a triangulação e a improvisação são procedimentos épicos importantes para quebrar a lógica que reduz o espectador à condição de *voyeur*:

Grande parte da representação teatral, mesmo em suas formas mais modernas, é concebida para condicionar o espectador a um estado de ânimo de total passividade. A começar pela escuridão completa da plateia, que predispõe a uma certa anulação psíquica e gera uma atenção baseada exclusivamente na alteração emocional. Acompanhamos aquilo que acontece no palco como se estivéssemos atrás de uma cortina. É uma quarta parede, que nos permite ver sem sermos vistos o desenrolar da vida privada, com todas as suas histerias íntimas, até mesmo as mais escabrosas. Estamos disponíveis somente para escutar, com nossa "luz apagada", imersos na escuridão, como espiões movidos por um prazer mórbido, típico do *voyeur*. (FO, 2004, p. 119)

O improviso era uma das características primordiais na *commedia dell'arte*, gênero popular de teatro surgido na Itália no século XVI, não à toa foi também chamado de *commedia all'improviso*. O texto da *commedia dell'arte*, o *canovaccio*, raramente continha diálogos, funcionando mais como um roteiro das ações que iriam se desenvolver no espetáculo. Dessa forma, o texto é pretexto para a encenação, servindo de base para as improvisações dos atores na peça, que, por sua vez, não dependem apenas da criatividade do comediante no instante da representação, mas são alicerçadas no repertório de cada ator. Fo explica como funcionava a improvisação no gênero:

Quando falo de teatro *all'improvviso*, falo de situações que, na verdade, não eram improvisadas. Falo da aplicação de toda uma bagagem sob o plano das frases, dos conceitos, dos diálogos fixos. Havia mais de cem variações sobre o tema do amor, do ódio, do ciúme e de tantos outros. Com certeza, surgiam improvisos que o outro ator, aquele que faz a escada, a personagem do lado, não esperava. Então, subitamente, contextualizavam, porque já conheciam de memória a situação e o desenvolvimento, retendo uma espécie de código encaixotado no cérebro, como bagagem de base. [...] Assim como existia uma bagagem de memória de palavras, existia também uma da gestualidade e das posições. Isto é, quando um ator entrava em uma determinada posição, existia o contraponto da gestualidade, assim como existe na música. Como no jazz: quando um improvisa, o outro se adapta de súbito à improvisação, porque conhece o acompanhamento que deve realizar ou o contracanto da melodia. Então, era assim para os atores [...] (FO apud VENEZIANO, 2002, p. 116)

Talvez essa explicação de Dario Fo sobre o improviso, no entanto, não seja a melhor forma de analisar como Dercy opera o procedimento. Em primeiro lugar, diferente do que acontece na *commedia*, ela não interpreta um tipo fixo – como o patrão ou o empregado, com caracteres e relações de poder preestabelecidos –, tampouco interpreta uma personagem tipificada como os atores com quem contracenava: ela se impõe como bufona. O que se vê é sempre a conduta da bufona, somada a algumas características básicas da personagem representada (criança, velha, viúva etc.), agindo com os mais diversos caracteres, nas mais diversas situações.

Talvez o tipo que mais se aproxime de Dercy seja o do palhaço Contra-Augusto, típico do circo-teatro, que pode se comportar tanto como o Branco (inteligente, delicado e autoritário) quanto como o Augusto (tolo, ingênuo, grosseiro e submisso), a depender da situação. (BOLOGNESI, 2013) Além disso, a estrutura das comédias da atriz também se aproxima da das comédias de circo-teatro, caracterizando-se pela comicidade muito centralizada em uma figura – difere, assim, das *commedias*, que a diluíam entre as personagens. Essa figura central, Dercy ou o palhaço, detém o controle completo da cena, improvisando, mas, ao mesmo tempo, sendo responsável por ditar o ritmo do espetáculo. Ainda que os demais atores também triangulem e improvisem, a maior parte das tiradas cômicas fica a seu cargo, e a qualidade de seu desempenho é fruto de sua capacidade de exploração cômica tanto da temática da cena ou do espetáculo quanto de sua interação com os outros intérpretes e o público.

A comparação de Dercy com o palhaço do circo-teatro, no entanto, só vai até certo ponto. Um palhaço como Tubinho, do Circo de Teatro Tubinho, mesmo que improvise bastante a partir de instantes únicos e inesperados, possui um vastíssimo repertório de piadas memorizadas, sobre os mais diversos assuntos, que, apoiadas e preparadas pelos outros atores – chamados de “escadas”, justamente por sustentarem as improvisações do palhaço –, são improvisadas em um jogo de encaixes similar ao narrado por Dario Fo. Em Dercy, por sua vez, o que impressiona nos relatos – não só nos dela própria, mas também nos de espectadores, críticos e artistas com quem contracenou – é que grande parte de seus improvisos é baseada apenas no que surge no momento do desempenho cênico, seja em decorrência da situação dramática, dos outros atores, do público, seja em razão de algum incidente²¹⁵. Na realidade, talvez seja melhor pensar em sua improvisação não como um repertório memorizado de piadas, *gags*, gestos e textos que se encaixam e se articulam conforme a situação, e sim como um repertório memorizado de uma conduta, um modo de falar e de agir, desenvolvido ao longo da carreira. Dercy baseia sua atuação apenas na conduta de bufona; por isso seus improvisos são sempre inesperados. Ainda que com seu exagero característico, ela dizia: “Raramente repito o mesmo caco duas noites seguidas.”²¹⁶ O ator John Herbert, que atuou com a atriz em obras como o filme *A grande vedete* (1958), a novela *Que rei sou eu?* (1989) e o programa *Fala, Dercy* (2000), comenta como era contracenar com ela:

Ela não decora o texto, e você que se vire. E, mesmo que ela tenha decorado o texto, ela muda na última hora. Então você tem as coisas mais inesperadas para enfrentar. Você tem que estar sempre com um pé atrás para ver o que ela vai te dizer, como é que ela vai responder, como é que ela vai dar a pausa. Agora, é uma experiência muito engraçada, muito gostosa, e profissionalmente funciona muito bem. (*Retratos brasileiros*, 2001²¹⁷)

É claro que Dercy só consegue sustentar um espetáculo inteiro na base do improviso do instante e do incidente por ter encontrado na comédia o ritmo ideal para fazê-lo. Se atuasse em uma comédia de circo-teatro ou em uma farsa, a atriz provavelmente não conseguiria sustentar seus improvisos no ritmo acelerado e vertiginoso que tais gêneros necessitam. Ademais, ainda que seja pautado pelo inesperado, esse improviso está calcado em procedimentos que o determinam, como os palavrões, os gestos rebaixadores e outros que veremos mais adiante.

²¹⁵ Comentei o improviso a partir do incidente ao falar da cuspidela, na p. 50.

²¹⁶ AMARAL, 2011, p. 129.

²¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EZWp8NUPKlk>> Acesso em: 29 dez. 2016.

Com essa forma de improvisação, a comicidade que Dercy extrai não está tão apoiada na piada propriamente dita, na *punch line* – ou seja, a conclusão inesperada de uma piada ou situação cômica, que gera o riso –, e sim no uso grotesco que ela faz da linguagem e do corpo, rebaixando-os e utilizando-se de múltiplas entonações, duplos sentidos, trocadilhos, posturas e gestos, além de parodiar estados sentimentais. Como seu desempenho é bastante personalista, os outros atores cumprem apenas parcialmente a função de escada, pois não preparam a piada para ela nem sabem o que esperar dos improvisos – reagem a eles, e esperam que acabem para dar prosseguimento à história. A atriz explica como se relaciona com os atores em cena:

[...] não falo só o que está no texto; reclamam também que não dou deixa. Um ator novato pode vir com esse papo, mas ator puta velha, ator inteligente, sabe se virar muito bem. Se o sujeito está contracenando comigo, não precisa dar deixa, a gente não combinou nada, é só uma questão de prestar atenção. Como se ainda não bastasse tudo, tenho que dar a porra da deixa? Não tem que “deixar” nada. O cara tem que ficar atento. Na hora que acabo de falar ele entra, merda. É só isso. (AMARAL, 2011, p. 134)

S – Comentam que você não gosta muito de contracenar.

D – Nem enxergo os outros atores em cena.

S – Então, porque você os contratava?

D – Porque, se eu fazia uma peça que tinha cinco personagens, eu necessitava dos outros quatro, ora porra! Acorda! Você está com sono? (KHOURY, 2001, p. 91)

O improviso de Dercy é um salto sobre o abismo, imprevisível, um risco contínuo. Segundo o diretor de televisão Jorge Fernando, que a dirigiu nas novelas *Que rei sou eu?* e *Deus nos acuda* (1992):

Ela é superconcentrada, antes de começar ela quer saber direito o espaço que ela tem pra brincar, entendeu? Ela arma, mas se na hora vier uma piada ela solta [...] A peneira dela é meio rala, entendeu? Ela tá fazendo, tá... de repente ela tem uma ideia, pum, ela joga. Pode acertar, pode errar, mas ela arrisca, isso é que eu acho o grande barato dela. (*Retratos brasileiros*, 2001)

Sua atuação está em constante elucubração e execução, com uma série de idas e vindas, titubeios e gaguejos, distanciando-se de uma representação considerada, segundo os padrões do teatro formalista, limpa. A atriz, no entanto, não se importa com isso, pois está mais preocupada com a comunicação direta, real e presente do que com o acabamento estético. Os riscos que ela corre, assim, são perceptíveis pelo público, que em troca se mantém

sempre ativo, estabelecendo um jogo que dá vitalidade a seu desempenho. A imperfeição é a base de sua atuação – não só devido aos improvisos, mas também por causa do grotesco, sempre em contínua incompletude e transformação –, e é dela que a atriz extrai a força de seu desempenho. Tal característica é típica do discurso da “corpo-oralidade popular”, como coloca a semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur (2009, p. 258)²¹⁸:

Não pensada a priori, nem vivificada de um texto, [a corpo-oralidade popular] é obrigada a planejar-se no instante mesmo em que se inscreve, replanejando-se muitas vezes no meio do caminho. A isso se devem os titubeios, o gaguejamento, as mudanças de rumo, os volteios e alterações constantes, a heterogeneidade de modulação, enfim o concreto inacabamento desse discurso. [...] Pensado nos termos de uma estética corporal fechada, que devesse desenhar uma idéia claramente no tempo e espaço, esse discurso poderia levar à impressão de uma modulação deficiente e mal cuidada. Entretanto, justamente ao contrário, nele aparece um sofisticado trabalho de contínuas expansões e retraimentos, que configuram um corpo em vibração constante, sempre pronto para avançar além de seus próprios limites e, simultaneamente, para recolher-se tão logo o mundo ameace desintegrá-lo. É o oposto da corpo-oralidade perfeita, acabada, fechada em si mesma. É, portanto, descontínuo e disforme nos gestos e nas palavras.

Não raro, há silêncios constrangedores no desempenho da atriz. Dercy diz uma frase, começa uma história. Para. Diz outra frase. Não se sabe aonde ela vai chegar. E, de repente, quando parece que aquilo não vai levar a nada, ela solta uma frase de efeito, um palavrão ou faz um gesto que arranca risos da plateia. A partir daí, quando encontra o ponto de comicidade, ela o explora ainda mais, desenvolvendo a cena e transformando os risos em gargalhadas. Dercy tem uma imensa inteligência cênica para achar o riso e ampliá-lo, pois entende “de poucas coisas na vida como entendo de público e da arte de fazer rir. [...] Eu conheço o público que está do outro lado da tela como a palma da minha mão.”²¹⁹ Insistindo em uma proposição cômica até o fim, ela erra até acertar e provocar o riso:

Digamos que tudo que faço em teatro é por pura intuição. Faço teatro como faço crochê. Eu não vou querer uma blusa igual a que todo mundo está usando, o que a moda dita, e não vou querer fazer nada padronizado. Então, eu vou fazendo o meu crochê da minha maneira, seguindo a minha imaginação. Quando cometo um erro, em vez de desmanchá-lo e perder tempo, eu procuro fazer do erro uma coisa diferente. Cada erro meu, vou procurando tirar proveito, e eu erro muito. Minha arte é baseada nos meus erros. Você é jornalista e estudou, então deve saber muito bem que na ma-

²¹⁸ Em sua obra, Namur tece riquíssimas considerações sobre a improvisação em Dercy – em especial no capítulo VI “Impertinências e inadequações: um bufão em palco italiano” –, que influenciaram todo este subcapítulo e são essenciais a quem deseja aprofundar-se na temática.

²¹⁹ AMARAL, 2011, p. 184.

temática menos com menos dá mais. Eu erro, erro, erro e o resultado final é um grande acerto. Arte bem comportada não é comigo! E se o povo gosta de mim, assim exatamente como eu sou, para que mudar? (KHOURY, 2001, p. 28, 29)

Atenta ao público, Dercy faz dele seu maior aliado e o consulta quando acha necessário: “Se a peça tem um trecho cacete, interrompo o andamento e pergunto à plateia: – Vocês não estão achando este negócio meio chato? E, se o público concorda, pulo aquele pedaço.”²²⁰ No entanto, o fato de ser o elemento mais importante do teatro popular não significa ter de bajulá-lo; assim, Dercy realiza uma série de interações “agressivas” com seus espectadores. Quando alguém saía para ir ao banheiro, por exemplo, a atriz interrompia a cena e dizia: “Vai dar sua mijadinha, hein? Quer que eu espere o senhor dar sua cagadinha rápida?”²²¹ Já quando chegava um espectador atrasado: “– Vamos deixar o veado se acomodar! Quando era uma mulher, podia ser que eu dissesse: – Parou pra mijar, filha da puta? Se era um casal, eu podia dizer: – Ficaram trepando e esqueceram da hora?”²²²; “às vezes, estou com a macaca e digo: ‘Que papelão, hein, seu gorducho, por acaso a privada quebrou sob seu peso? E a senhora aí, teve que perder horas no telefone se desculpendo com o amante porque ia sair com o marido? [...]’”²²³

As interações com o público são um dos procedimentos que Dercy leva da revista para as comédias, e que pertencem à longa tradição do teatro popular. As intervenções são próximas ao tipo falastrão do Boccaccione, que entrava em cena para provocar o público e insultá-lo. Segundo Dario Fo (2004, p. 46), ele é aparentado do Zanni e, às vezes, do Pulcinella da *commedia dell’arte*: “Quando percebe alguém rindo, faz comentários e pilhérias a respeito daqueles que riem fora da hora e equivocadamente. [...] A qualidade dessas tiradas não estava tanto no texto, mas na velocidade, no ritmo e no *timing* que o ator conseguia imprimir [...]”.²²⁴ Ao chegar um espectador atrasado, Dercy por vezes recomeçava o espetáculo, em outro procedimento também típico do teatro popular:

²²⁰ AMARAL, 2011, p. 135.

²²¹ KHOURY, 2001, p. 51.

²²² AMARAL, 2011, p. 133.

²²³ KHOURY, 2001, p. 51.

²²⁴ É curioso perceber a proximidade entre as interrupções de Dercy e um trecho da demonstração que Dario Fo faz do falastrão de *Os Pássaros*, de Aristófanes, que tinha como função enrolar o espetáculo para que os outros atores descansassem: “Mas, vejam só, o que é que está fazendo aquele ali, coladinho à mulher, com as mãos... com as mãos em todos os lugares. Olhe para cá também, de vez em quando... Pode ficar com as mãos lá embaixo, mas, vamos, lhe peço, olhe para mim um instante! E aquele outro, cavoucando o nariz há uma

Você já soube de algum ator que já fez isso no resto do mundo? Fiz várias vezes esse tipo de coisa. Brasileiro é muito descansado, muito folgado. Eu estou trabalhando e, depois de quinze minutos, me chega um casal todo ri-sosho, se exibindo, incomodando todo mundo que chegou na hora e, como estou sempre ligada tanto ao que acontece no palco, nos bastidores, como na plateia, eu boto pra quebrar mesmo e digo: “Para essa merda! Muito bonito, hein? Vocês dois chegam a essa hora, já perderam o começo da história, não vão entender porra nenhuma, depois vão sair do teatro para jantar com os seus amiguinhos e vão me pichar, dizendo que a peça é fraca e que a Dercy está uma merda!” Aí eu mando fechar o pano e começo tudo de novo. O resultado é que todo mundo ri, inclusive o casal. (KHOURY, 2001, p. 104)

Essas interações tornam-se mais uma das marcas registradas da atriz, e os espectadores frequentes passam até a interferir de propósito, querendo participar. Quando lhe perguntam se as interrupções eram combinadas, Dercy diz: “Não seria necessário, Khoury, tinha gente graúda que sabia que eu agia assim nos meus espetáculos e chegava atrasada de propósito só para ficar na berlinda, gostava de ser gozada e contribuir para que o público risse ainda mais.”²²⁵ Essa cumplicidade fortíssima com os espectadores, e o fato de as interações se tornarem esperadas, abre novas possibilidades de jogo:

No palco nunca faço nada premeditado. Eu aproveito tudo o que acontece. Ali, no exato momento. Uma noite, quando eu estava fazendo *Dercy beaucoup*, no meio do espetáculo, um senhor lá da plateia superior deu um espirro que mais parecia uma tromba d’água e, em seguida, fez-se um silêncio total, porque todos já me conhecem e sabem que eu jamais deixo passar uma oportunidade para tirar um efeito qualquer. É uma coisa mágica que existe entre o público e eu. Acontece qualquer coisa e os espectadores olham na expectativa para mim, esperando pelo que eu vou criar. Aí, o senhor deu aquele espirro escandaloso e eu, muito formal, disse: “Saúde, cavalheiro.” É claro que só isso não é engraçado. Um segundo depois eu completei: “... e vai espirrar mal assim na puta que o pariu.” Pronto! O teatro veio abaixo. Fiquei esperando quase um minuto o público parar de rir. (KHOURY, 2001, p. 137)

Como se viu no primeiro capítulo, Dario Fo considera a improvisação e o incidente os dois elementos fundamentais de uma atuação cômica, procedimento universal e necessário a qualquer cômico. Como Dercy improvisava a partir do instante único em que se encontrava, muito de seu desempenho dependia da exploração do incidente. Suas interações com o público e com os atores revelam o que Virginia Namur identifica como uma per-

hora. Vai fundo, amigo, vai até chegar no cérebro! O que pensa que vai encontrar? Convença-se: você não tem nada na cabeça. Tire o dedo do nariz! Ei, um momento, você que está rindo, sim, você mesmo, você que está rindo do outro. O que é que você tem? Há uma hora que está coçando o saco.” (FO, 2004, p. 52)

²²⁵ KHOURY, 2001, p. 51.

cepção acuradíssima que a atriz tinha do entorno, palco e plateia, sempre atenta para não desperdiçar nenhum dos inúmeros incidentes que ocorrem em uma apresentação teatral. Por outro lado, quando sentia que o risco e a vivacidade dessas interações se perdiam, ela não abria mão de cortá-las por se tornarem “manjadas” demais pelos espectadores ou repetidas por outros atores. Assim, em 1987, Dercy conta que havia deixado de interagir com os atrasados: “[...] todo mundo já faz, tudo quanto é viado faz isso. Eu não vou fazer mais [...] Isso é muito engraçado quando é espontâneo. Agora já premeditado, e todo mundo já faz, o público já não acha mais graça. [...] Mas eu já faço diferente.”²²⁶

O povo é o rei

Quanto mais eles [os espectadores] pedem e me jogam para cima, mais eu dou a eles. O público não gosta de mentiras. Sabe qual foi sempre a razão do meu sucesso? Porque sempre dei a verdade para os meus espectadores. Olha, eu posso ter uma porrada de defeitos, mas tenho só uma qualidade: sou franca demais. E doa a quem doer, da minha boca só saem verdades. E sou feliz pra burro sendo assim. Não engano e nem sou enganada pelos que me rodeiam. (KHOURY, 2001, p. 50)

Como enfatiza Dercy, a comunicação que ela estabelece com o público só é tão forte porque se baseia na verdade. Esse aspecto também é fundamental para o bufão:

O bobo do rei existe para fazer rir. É sua função primeira. Mas não se trata, evidentemente, de um simples palhaço. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta, em geral, nos círculos do rei: a verdade. Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar. (MINOIS, 2003, p. 230, 231)

Só o bufão podia zombar do rei, criticá-lo e ridicularizá-lo. Pelo riso, ele rebaixava o soberano, desmentindo suas ilusões de poder e mostrando-lhe sua humanidade. Assume a condição, assim, de rei às avessas – “O riso do bobo tem ainda, na Idade Média, outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro antirrei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão.” (MINOIS, 2003, p. 232) Ao longo do tempo, porém, sua função se alteraria, e no século XVI ele se tor-

²²⁶ *Roda Viva*, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jafojDhGEfM>> (a partir dos 59m45s) Acesso em: 10 dez. 2016.

naria um aliado do soberano: “O bobo, sob a aparência de zombar do rei, transformou-se em seu instrumento, seu conselheiro, seu porta-voz.” (MINOIS, 2003, p. 289)

Se há um rei para a bufona Dercy, esse rei é o povo – é ele que a atriz representa ao ridicularizar as hipocrisias da sociedade brasileira na política, na religião, no meio artístico teatral ou no *show business*. Ela se comporta da mesma forma com todos, de presidentes a prostitutas, sem obedecer às regras da comunicação social, subvertendo a organização hierarquizada das relações sociais. Dessa forma, critica nominalmente políticos, secretários de Cultura, artistas, empresários, órgãos governamentais, impostos, organizações como o Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – responsável por gerir os direitos autorais de músicas), entre muitos outros alvos.

Apesar de ter o povo ao seu lado, isso não adiantava muito em sua relação com os governos – “O povo apita alguma coisa no Brasil? O povo me aplaude diariamente de pé, mas até anos atrás não tinha o direito de eleger o seu presidente, e não tem o direito de reivindicar porra nenhuma!”²²⁷ –, e Dercy conviveu com diversas censuras ao longo da vida, tanto em períodos democráticos quanto na ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) e na militar (1964-1985). Ela estava sempre sob o olhar atento dos censores, fosse por causa de sua pretensa imoralidade, de seus palavrões, fosse por falar o que lhe viesse à cabeça. Durante a ditadura militar, por exemplo, quando é questionada, em um de seus programas na Globo, sobre o que achava da Arena, Dercy responde: “Não gosto de arena. Como é que posso gostar de um lugar onde se jogavam pessoas pros leões comerem?”²²⁸, sem saber, ou fingindo não saber, que se tratava da sigla da Aliança Renovadora Nacional, partido do governo. A perseguição era maior nas emissoras de televisão, que sofriam pressões para tirar seu programa do ar, para não a entrevistar nem a convidar a participar de outros programas, mas volta e meia também aparecia em seus espetáculos um censor com o texto na mão, para conferi-lo. Em um dos casos, o censor, impassível diante dos argumentos da atriz de que não seguia o texto, implica com os cinco “puta que pariu” previstos, e depois Dercy começa a peça explicando:

É o seguinte, tá aí um censor dizendo que não posso falar cinco *puta que pariu*. Ele não quer que eu diga cinco *puta que pariu*. Só posso dizer dois *puta que pariu*. Não sei como vou fazer com os outros *puta que pariu* que

²²⁷ KHOURY, 2001, p. 25.

²²⁸ AMARAL, 2011, p. 259.

tenho na cabeça, mas ele só quer que eu diga um *puta que pariu!* (AMARAL, 2011, p. 256, 257)

Como boa bufona, ela fazia questão de dizer a verdade, independentemente do interlocutor. É claro que às vezes essas verdades eram múltiplas e ambivalentes, pois refletiam a ambiguidade entre Dercy e Dolores. Quando, por exemplo, ela contava um episódio da infância, não é possível saber quem estava se manifestando, pois a experiência subjetiva e sensível de Dolores se mesclava ao exagero carnavalizado e regenerador de Dercy. Segundo Virginia Namur (2009, p. 292 e p. 244 respectivamente):

[...] a verdade era para ela – que estava simultaneamente em muitos planos diferentes e por isso relativizava tudo – evidentemente múltipla, metamórfica, dinâmica. A bem dizer, essa era a única verdade sobre a qual ela constantemente falava.

[...] sem encarnar outra coisa senão o próprio teatro popular com o qual confundiu sua vida, Dercy podia representar o tempo todo e mesmo assim, ainda não representava. Encenava, sim, muitas vidas dentro da vida. E comemorava sua abundância e relativização. Pois é isso que faz um bufão quando está em cena. Ele não representa. Ele é. E sua ambivalência tem, inclusive, uma função social.

Em Dercy tudo é verdade e tudo é representação, e suas múltiplas verdades não são mentiras, são ambivalentes. Afinal, como legítima porta-voz do povo, ela encarna todas as contradições e ambiguidades de uma cosmovisão não organizada, que comporta diversas ideologias, não raro opostas. Analisando os processos culturais populares, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2003, p. 280, 281) diz:

O defeito mais comum na caracterização do “povo” foi pensar que os agentes agrupados sob esse nome são como uma massa social compacta que avança incessante e combativa rumo a um porvir renovado. As investigações mais complexas dizem que o popular se coloca em cena não com essa unidirecionalidade épica, mas com o sentido contraditório e ambíguo dos que padecem a história e ao mesmo tempo lutam nela, dos que vão elaborando, como em toda tragicomédia, os passos intermediários, as astúcias dramáticas, os jogos paródicos que permitem aos que não têm possibilidade de mudar radicalmente o curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade e benefício próprio. Encontro um caminho para essa reformulação do popular pelas ciências sociais na importância atribuída por uns poucos autores ao melodrama. Por que esse gênero teatral é um dos preferidos pelos setores populares? No tango e na telenovela, no cinema massivo e na nota sensacionalista, o que comove os setores populares, diz Martín Barbero, é o drama do reconhecimento e a luta para fazer-se reconhecer, a necessidade de recorrer a formas variadas de sociabilidade primordial (o parentesco, a solidariedade da vizinhança, a amizade) frente ao

fracasso das vias oficiais de institucionalização do social, incapazes de assumir a densidade das culturas populares. (CANCLINI, 2003, p. 280, 281)

Se para Canclini os setores populares avançam como tragicomédia ou melodrama, sua definição também pode ser aplicada com precisão ao grotesco, com sua ambivalência e multiplicidade. Dessa forma, podemos entender que a poética expressa as ambiguidades inerentes aos processos culturais populares, como teorizado por Mikhail Bakhtin.

Do mesmo jeito que o povo, Dercy foge de uma definição fácil. Por um lado, por exemplo, ela tem posições usualmente associadas ao feminismo, como o fato de trabalhar como bilheteira de cinema em um tempo em que as moças não ousavam trabalhar, lutar a vida inteira para não depender de um homem para sobreviver e defender a legalização do aborto – “Sempre fui uma feminista, totalmente liberada. [...] Sou feminista, em determinados pontos sou feminista. Mas prefiro ser feminina. Adoro ser mulher!”²²⁹; por outro lado, a atriz superprotegia a filha, não gostava que ela fosse ao teatro e a aconselhava a se casar virgem, e também se posicionou contra a igualdade de gêneros e os movimentos feministas:

D – [...] A mulher não deve ter a mesma liberdade que o homem. Não deve. Nós fomos criados assim... e isso é o convencional.

S – Não estou entendendo mais nada!

D – Eu sou um caso à parte. Me rebelei contra tudo e contra todos, obtive o triunfo, a aprovação do público, mas também ganhei a condenação da sociedade e o sinal vermelho dos donos do que é considerado tradicional e de bom senso. E não sei se seria o ideal qualquer inversão de papéis. O que eu quis para mim eu não quero para a minha filha e a minha bisneta. Acho que as mulheres não devem tomar o lugar dos homens. Desde os tempos remotos, existem leis básicas impostas pela natureza. [...] Sou contra esses movimentos feministas, acho que é falta do que fazer. Eu trabalhei a vida inteira e nunca precisei de homem nenhum pra porra nenhuma, nunca precisei dos favores deles, pelo contrário, até cheguei a sustentar alguns. Acho ótimo e conveniente ser mulher. Quando a mala está pesada, quem carrega é o homem, qualquer confusão em que a gente se mete, o homem vai defender a gente, a mulher vai se sentar à mesa num restaurante, o homem corre para puxar a cadeira, e quando os comandos terroristas seqüestram pessoas para mantê-las como refém, as mulheres são as primeiras a serem libertadas. (*Ri.*) É muito cômodo ser mulher! (KHOURY, 2001, p. 97)

As opiniões são no mínimo curiosas e servem como mais um exemplo da dificuldade de definir Dercy, justamente por sua ambiguidade. Ao mesmo tempo que ela diz que nunca precisou de homem nenhum para nada, acha que as mulheres são favorecidas e cabe

²²⁹ LISBOA, 2002, p. 55.

ao homem defendê-las, tendo uma multiplicidade e ambivalência de posições que se ressaltam no seguinte trecho:

Todas as mulheres deveriam ser iguais a mim. Se assim fosse, não haveria mais escravidão, movimento feminista e mulher ser empregada de homem. As esposas, em sua maioria, são empregadas dos maridos e sem remuneração. Se elas se recusassem em atendê-los, os homens seriam obrigados a só comer cu de outros homens. Eles não necessitariam de fêmeas. (KHOURY, 2011, p. 138)

O fato é que Dercy abriu caminho para as atrizes nacionais ao quebrar diversos paradigmas no teatro. Em diversas ocasiões ela expôs as condições sexistas degradantes que estruturaram a profissionalização do teatro, como os exames ginecológicos, o preconceito da sociedade, os “testes de sofá” para ingressar em companhias e os abusos de empresários. Os paradigmas que ela ajudou a derrubar, contudo, não se limitaram apenas à área artística, mas se refletiram em toda a sociedade, pois é impossível mensurar sua influência simbólica ao assumir um papel de destaque no teatro, no cinema e na televisão como uma mulher independente, autossuficiente e “pornográfica” – como se referiam a ela os moralistas de plantão. É interessante notar que seu auditório no programa de televisão *Fala, Dercy*, composto em sua grande maioria de senhoras da terceira idade, morria de rir das peripécias grotescas da atriz. Sobre seu público de teatro, também com muitas velhinhas, principalmente aos domingos, Dercy diz: “elas ficam doidas, porque elas não têm liberdade, não tiveram liberdade nenhuma, e eu dei uma [faz gesto de ‘dar uma banana’], de mão fechada, em quem tolhesse minha liberdade.”²³⁰ Talvez possamos entender um pouco melhor a ambivalência da atriz em relação ao papel da mulher na sociedade pela análise do antropólogo brasileiro José Guilherme Cantor Magnani (2003, p. 145), que considera a existência de uma estrutura...

[...] cujos pólos são, de um lado, um discurso normativo genérico formado por valores éticos e proposições morais conservadores e, de outro, a multiplicidade dos comportamentos e soluções particulares. Tentar analisar esta estrutura pelas dicotomias falso vs. verdadeiro ou real vs. ilusório pouco ajuda a esclarecer sua dinâmica; as solicitações e desafios do cotidiano são, indubitavelmente, na maioria das vezes, refratários às injunções do plano discursivo geral: não podem ser enfrentados apenas por referência a seus valores e normas. Abre-se, então, o espaço para uma série de arranjos conjunturais, de explicações *ad hoc*, que ora atualizam pedaços daquele discur-

²³⁰ *Roda Viva*, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jaf0jDhGEfM>> (a partir dos 1h19m05s) Acesso em: 10 dez. 2016.

so, ora os combinam com fragmentos de outras formações discursivas, resultando não raro em soluções que ferem ostensivamente os princípios gerais, que nem por isso perdem sua validade: mais do que um conjunto de orientações – falsas ou verdadeiras – destinadas a resolver problemas concretos, constituem a instância que permite pensá-los dentro de alguma ordem, oferecem critérios de classificação e representam o princípio integrador de acontecimentos que em sua incoerência se apresentam como insuportáveis.

De qualquer modo, Dercy tem os mais diversos posicionamentos políticos e ideológicos, todos defendidos da forma inflamada que lhe é característica. Seria possível, a partir de uma seleção de frases, tachá-la de esquerdista, direitista, conservadora, liberal, anarquista, revolucionária... mas isso seria extremamente reducionista. Se o teatro popular é guiado pelo princípio da comunicação, ele está sempre em diálogo e consonância com seu público, avançando e evoluindo com ele. É a comunicação que faz com que o teatro popular não acabe e se mantenha atual. Dercy, por sua vez, como mestra do teatro popular, é a representante máxima de seu público, o povo, e, como tal, é profundamente múltipla e ambivalente:

Todos nós somos assim: ninguém é totalmente bom ou mau. Quando cometo uma atitude bonita, quando sou tolerante, generosa, quando eu me transformo na mãe Tereza de Calcutá, não sou nem eu, é o meu anjo da guarda que está do meu lado e me obriga a proceder de certo modo. Ninguém é perfeito. Sou caridosa, vingativa, generosa, fofoqueira, altruísta, despeitada, orgulhosa, pacata, ansiosa e invejosa. Sou apenas mais uma mulher. (KHOURY, 2001, p. 115)

2.2 – MODOS DE REPRESENTAR

O modo brasileiro, segundo Dercy

S – Nós poderíamos afirmar, Dercy, que com você surgiu um modo, o modo brasileiro de representar?

D – Eu... eu... acredito que... é óbvio, é verdade. Eu admito que sim e não vejo nenhuma glória nisso, pelo contrário, vejo esse fenômeno como um desapontamento com as artes e com a cultura brasileira. Se eu, sendo uma mulher sem estudos, sem berço, sem nada, sou tida como pioneira, então as coisas no Brasil estão ruínas. (Ri.) (KHOURY, 2001, p. 22, 23)

Longe de ser um estilo de atuação formalizado conceitualmente, a maneira brasileira de representar é como Dercy define sua forma de interpretação, que ela considera ter sido depois copiada por diversos artistas, estabelecendo-se como uma escola interpretativa. Sua definição parte, assim, de um ponto de vista pessoal, já que é fruto exclusivamente das reflexões da atriz sobre a própria prática poética. É claro que tal pioneirismo deve ser visto com um pé atrás, como explica o sociólogo e antropólogo Renato Ortiz (1994a, p. 78, 79):

As histórias de vida muitas vezes fetichizam a força do “eu”, como se o indivíduo fosse de fato o demiurgo dos acontecimentos que o circundam. Por exemplo, o ego está sempre vinculado a atividades consideradas como pioneiras, num esforço de valorizar e diferenciar aquele que realiza determinada ação ou empreendimento. [...] Tudo se passa como se os atores sociais procurassem fundar a origem de certas técnicas ou experiências na vivência exclusiva de sua existência.

Na realidade, os procedimentos do modo brasileiro de representar são utilizados há milênios pelos artistas populares, sendo elementos essenciais em seu desempenho. No Brasil, tais procedimentos se configuram em uma escola específica de atuação oriunda de uma longa tradição cômica, formada tanto pelo teatro cômico (a tradição teatral mais antiga do país, que remonta às comédias de costumes de Martins Pena, passando pelos inúmeros gêneros cômicos nacionais, como o mamulengo, a revista e o circo-teatro) quanto pelas inúmeras manifestações festivas e tradicionais da cultura popular, como o cavalo-marinho e a folia de Reis, com seus palhaços e brincantes.

Como já discutido por Virginia Namur, se Dercy não pode ser considerada fundadora do modo brasileiro de representar, ela certamente foi uma de suas protagonistas mais importantes, não só pelo sucesso e projeção nacional que obteve mas também pela maneira como operou os procedimentos populares em diversos meios, tornando-se, aí sim, pioneira

em aplicá-los no teatro oficial e na televisão. Dessa forma, subverteu tais sistemas, expandindo como ninguém os limites e as possibilidades do modo brasileiro de representar.

É, contudo, bastante controverso nomear um estilo de interpretação a partir de sua nacionalidade. Essa brasilidade não deve ser tomada como um modo de rir exclusivamente nacional ou um humor específico do brasileiro. Todos os risos e todos os jeitos de fazer rir existem em todos os lugares – “Com certeza, o traço de humor encarna-se, inevitavelmente, em estruturas e culturas concretas, mas pode ser apreciado por todos porque sempre ultrapassa o chão que lhe dá origem [...]” (MINOIS, 2003, p. 72) –, e muitas vezes a valorização de um humor nacional serve apenas como forma de fortalecer uma identidade nacional. Como observa o historiador francês Georges Minois (2003, p. 492, p. 493):

A existência de um humor específico a grupos nacionais provém, em grande parte, de um mito conscientemente mantido. É claro que cada grupo humano alimenta seu senso do cômico com elementos próprios a sua história e cultura, o que torna, às vezes, o riso incomunicável de um grupo a outro. Mas essas são apenas diferenças superficiais. As essenciais são idênticas em todos os países: risos agressivos, ridículos, amigáveis, amargos, alegres, desdenhosos etc. [...] Esses estereótipos, é claro, não são obrigatoriamente lisonjeiros; servem, antes de tudo, para estabelecer a diferença com o estrangeiro e para reforçar a solidariedade nacional em torno de alguns temas “bem nossos”.

Ainda assim, cabe destacar que os estereótipos da identidade brasileira são vinculados às formas de festividade popular – o país do Carnaval –, que se mantiveram vivas aqui, ao contrário do que ocorreu em muitos países; ou a uma particular disposição paródica, rebaixadora e de subversão da ordem que se convencionou chamar, para o bem e para o mal, de “jeitinho brasileiro”²³¹ – certamente fruto do modo como se estabeleceu e desenvolveu a organização política, social e econômica do país. Na vida cotidiana, muitas vezes tal jeitinho, fundamentado na criatividade e na improvisação, caracteriza o que o pensador francês Michel de Certeau (2008, p. 79) define como:

[...] *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de gru-

²³¹ Tal característica é exaltada na internet e nas redes sociais, onde há inúmeras listas como esta: <https://www.buzzfeed.com/alexandreorrico/o-brasileiro-tem-que-ser-estudado?utm_term=.qqGJnZP7a&bffbrazil#.ahown3r2x> Acesso em: 01 jan. 2017.

pos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. Tem que “fazer com”. Nesses estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor. Destreza tática e alegria com tenacidade. (grifo do autor)

Mesmo que tais atitudes estejam longe de ser exclusivas do Brasil, defini-las como fundadoras de nossa identidade – seja para exaltá-lo, seja para desqualificá-lo – diz muito sobre seu povo. E, se o clichê do brasileiro é ser uma pessoa alegre e de riso aberto, é revelador que tais características sejam identificadas desde os primeiros anos do “Descobrimiento”:

Tomemos o caso de Jean de Léry, esse calvinista convicto que, em 1556, se junta à pequena comunidade francesa conhecida como “França Antártica”, estabelecida na entrada da baía do Rio de Janeiro. Em 1578, de volta à França, ele relata sua experiência em *História de uma viagem feita ao Brasil*. Uma de suas maiores surpresas, chegando de uma Europa séria e fanática, foi constatar que os índios riam sem cessar. É um “povo que foge da melancolia”, escreve ele. “Eles detestam os taciturnos, mesquinhos e melancólicos”. O estado natural seria uma hilaridade permanente? “Eles só fazem rir.” Uma piroga vira, provocando pânico nos europeus? Eles “começam a rir tão alto que nós os vemos e ouvimos soprar e troar sobre a água, como uma tropa de soldados”. Os europeus assam um frango? Os índios “riem e caçoam de nós”. Eles riem desses brancos que comem falando sem parar, que têm vestimentas bizarras etc. Eles riem dos fatos mais horríveis, como os atos de canibalismo. Uma vez, Jean de Léry julga que se preparam para comê-lo, mas era um engano, que suscita grandes gargalhadas. Outra vez, os índios apressam-se em matar e comer uma mulher; Jean de Léry, caridoso, propõe-se a batizá-la, mas ela lhe ri na cara. “Ela, rindo de novo, foi golpeada e morreu dessa maneira.” Foi uma alegre refeição. Será que o autor tinha consciência da incongruência de seu gesto? (MINOIS, 2003, p. 294)

Voltando ao objeto de estudo, Dercy expõe as características básicas do modo brasileiro de representar:

É o ator ficar muito à vontade, bem relaxado em cena, é o ator aproveitar as nuances que o espetáculo lhe dá para poder improvisar e não fazer dois espetáculos iguais. Veja bem: os meus shows ficam vários anos em cartaz [...] Imagine se eu fosse ficar repetindo tudo todos os dias! Ia ficar uma merda. A repetição me deixaria pirada. O ator, antes de tudo, é gente de carne e osso. Nós não somos uma máquina, porra! (KHOURY, 2001, p. 15)

Encaixando-se à perfeição nessas definições, Dercy é frequentemente elogiada por sua naturalidade, espontaneidade e relaxamento em cena. Estas, contudo, não são fruto apenas do talento natural da atriz, mas de um profundo conhecimento técnico interpretativo, desenvolvido ao longo de décadas. Ela soube aproveitar seus talentos naturais e desen-

volvê-los ao máximo, por meio de um aprendizado que, seguindo a tradição do teatro popular, se deu durante a prática artística, pela observação e intuição, e não por meio de um ensino regular:

S – Não tendo estudos, nem o didático nem os ensinamentos referentes à sua profissão, você já me declarou que tudo que faz é baseado na sua intuição...

D – É observação. Faço tudo em cima das minhas emoções. Tudo o que crio no palco é invenção minha e nunca copieei ninguém. Uns copiam os outros, outros se inspiram em alguns e, como não tem ninguém igual a mim, eu sou a criadora de um estilo, e se eu criei alguma coisa, eu sou pioneira. Tenho a comunicação fácil e, como todos dizem, este é o século das comunicações... tire aí a sua conclusão. Eu chego perto da plateia, olho fixo para o público e ordeno: “Riam”, e eles riem. Aí eu digo: “Parem de rir!”, e eles cessam imediatamente. De repente, eu olho significativamente para eles e, sem dizer palavra, faço com que eles aplaudam. Em seguida, exijo muito riso, muita gargalhada e eles obedecem. Muito raramente eu faço com que eles choram e, quando quero, eles choram de inundar o teatro de lágrimas. Só que fazer chorar é muito mais fácil do que fazer rir, e eu prefiro sempre tudo que é difícil. (KHOURY, 2001, p. 103)

É preciso deixar claro que a intuição e a observação, qualidades que Dercy ressaltava em sua representação, não são fruto apenas de um talento natural, pois, apesar de ela não se considerar um gênio, mas “uma atriz com muita personalidade”²³², tal personalidade é condicionada socialmente, como observa Bakhtin (1999, p. 188, 189):

A palavra é a expressão da comunicação social, da interação social de personalidades definidas, de produtores. E as condições materiais da socialização determinam a orientação temática e constitutiva da personalidade interior numa época e num meio determinados.

Os fundamentos da representação de Dercy pertencem ao profundo arcabouço do teatro popular, e não se enquadram no conhecimento tal qual a Academia o concebe. Afinal, seu saber-fazer não é estruturado discursivamente, ou seja, na e pela linguagem, a partir de “[...] um *discurso* que organiza a maneira de *pensar* em maneira de *fazer*, em gestão racional de uma produção e em operação regulada sobre campos apropriados. Eis o ‘método’, semente da cientificidade moderna.” (CERTEAU, 2008, p. 136, grifo do autor) Se, por um lado, atribuir a inteligência cênica e a qualidade interpretativa de Dercy apenas a um dom natural e à intuição é uma forma, consciente ou não, de deslegitimar os saberes e os procedimentos do teatro popular, por outro, é também uma forma de a própria atriz mitifi-

²³² KHOURY, 2001, p. 26.

car sua atuação, destacando sua individualidade (um dos procedimentos de sua tática de polemizar, como veremos a seguir). Segundo Dercy:

O que me mandavam fazer, eu fazia; o resto funcionava na base da intuição, porque a maior parte das coisas que eu fazia no palco era puramente intuitiva. Essa foi a grande vantagem que tive na vida: uma percepção fora do comum a respeito das coisas. Não tinha estudo, não lia quase nada, mas alguma coisa dentro de mim me alertava, chamava a minha atenção, me ensinava, me obrigava a perceber, me dizia o que tinha e o que não tinha que fazer. (AMARAL, 2011, p. 81)

Eu tenho por intuição ou tarimba o tempo certo de comédia. Pelo sofrimento que passei e pisando em tudo que é palco, de lona, madeira ou areia, eu sei sentir as coisas e as pessoas, então eu sei exatamente como dirigir o público [...] E tudo isso eu faço sem direção. Alguém pode ensinar alguém a ter sentimentos? (KHOURY, 2001, p. 16)

A influência portuguesa

No início do século XX, a maior parte da produção teatral do Rio de Janeiro dividia-se em duas vertentes: o teatro declamado e o teatro ligeiro. Ambos sofriam grande influência do teatro português, como nos conta o pesquisador Roberto Ruiz (1988, p. 15):

A influência da cena de Portugal nos palcos brasileiros foi enorme e maciça até os meados deste século [XX], formando um teatro nitidamente luso-brasileiro, presente não só nos repertórios, como na constituição dos próprios elencos, onde grande número de artistas, tidos como brasileiros, eram na verdade de origem lusa. Falava-se, pois, nos palcos brasileiros, castiçamente à portuguesa e para platéias habituadas àquele estilo de linguagem, com a decisiva presença, entre o público pagante, de uma “colônia” interessada em teatro, notadamente no Rio de Janeiro. Essa presença lusa nos palcos e platéias era incontestável em todos os gêneros teatrais, no Drama, na Comédia e na Revista onde, espelho do quotidiano, desfilavam acontecimentos, sátiras e modismos lusitanos, perfeitamente apreendidos pelo nosso público, ainda inteiramente imune às influências posteriores que lhe viriam através dos filmes americanos. Falavam à lusitana, João Caetano e Vasques, e falaram à lusitana os nossos atores até Procópio, Leopoldo Fróes, Iracema de Alencar e Dulcina.

Talvez a característica mais marcante dessa influência seja a presença do sotaque lusitano nos palcos nacionais. Ruiz (1988, p. 16) afirma que o uso da prosódia brasileira iniciava-se com Martins Pena, “[...] mas, na revista, no teatro popular musicado, só passamos ao ‘carioquês’ com *Forrobodó* [...]”, uma burleta de Luís Peixoto e Carlos Bettancourt que estreou em 1912. A prática do sotaque lusitano, contudo, ainda demoraria a ser completamente abolida. O escritor Monteiro Lobato (2010, p. 91) diria em 1922:

Havia a crença ridícula de que a nossa prosódia não se prestava para o teatro. Prestava para se entenderem entre si trinta milhões de criaturas; para o teatro, não! O hábito inveterado de só termos por aqui, representando em português companhias portuguesas, estabeleceu esse dogma. Mas assim como na literatura a língua nacional, a língua geral deste país, a brasileira, filha da portuguesa, está batendo a progenitora, assim também no teatro o nosso linguajar, com os seus modismos, a sua prosódia, as suas inflexões próprias, baterá a língua lusa. O público já encontra dificuldade em compreender o que dizem os atores portugueses, que não transigem com a prosódia nossa.

Mesmo nas décadas de 20 e 30, diz-se que o autor e empresário teatral Oduvaldo Viana estava “[...] sempre disposto a valorizar o repertório nacional e, mais importante, impor a prosódia brasileira nos palcos ainda dominados pelo sotaque lusitano.” (BRAGA, In: FARIA, 2012, p. 415)

O teatro ligeiro era composto pela revista e por outros gêneros musicados, que tinham com a música relação fundamental e estruturante. Já o teatro declamado era o teatro da palavra. Seu modo de produção é vinculado à presença de um primeiro ator ou atriz, personalidade de grande carisma entre o público, que capitaneava os espetáculos e a companhia, e cuja qualidade se media por sua capacidade de recitação, ou seja, sua “[...] grandeza da expressão sentimental e eloquente da palavra, a partir de uma embocadura pessoal.” (BRANDÃO, In: FARIA, 2012, p. 460) Para Dercy, havia uma grande diferença, em termos de prestígio, entre o teatro ligeiro e o declamado:

Na praça Tiradentes se fazia o teatro do povão. Teatro considerado bom era o dramático, a ópera, a opereta, a alta comédia. O pessoal se engalanava todo pra ver Dulcina, Procópio, Jaime Costa, Palmerin Silva, Iracema Alencar, artistas que hoje em dia quase ninguém conhece ou de quem nunca ouviu falar. Mas, pra ver a gente, o público não precisava se endomingar. Era só comprar um ingresso na bilheteria e entrar em qualquer das três sessões diárias. Não tinha cerimônia, não tinha compromisso. O único compromisso que havia entre os espectadores e esse tipo de teatro era o divertimento. Era por isso que a gente estava ali. Nós e eles. O teatro verdadeiramente popular, o teatro sem pretensões, aquele a que o povo tinha prazer de ir era o teatro de revista que se fazia na praça Tiradentes. (AMARAL, 2011, p. 83)

A diferença de prestígio deve-se ao fato de o teatro declamado ser o representante do teatro como forma de arte maior, culta, herdeiro simbólico de uma tradição teatral que teve no ator João Caetano seu nome mais importante, além de se manter como gênero mais “puro”, sem se misturar à música. Era, assim, o representante do teatro oficial. O re-

pertório dependia das especialidades do grande astro, e encenavam-se textos estrangeiros e nacionais, dramas, tragédias e altas comédias, mas grande parte era também de comédias de costumes, gênero “baixo”. Apesar de o teatro declamado possuir maior tendência moralizante – ainda que a revista também fosse por vezes moralista, sobretudo em seus ímpetos nacionalistas –, tal característica variava conforme o intérprete principal. Na realidade, todos os procedimentos cênicos eram voltados às suas particularidades e desejos, que definiam por exemplo a quantidade de ensaios ou a fidelidade ou não ao texto, e muitos intérpretes operavam os procedimentos de maneira muito próxima aos do teatro popular.

Assim, há diversas alusões a grandes astros que se aproximam de procedimentos de Dercy, em especial quando ela passa a encenar comédias e se torna, a seu modo, uma primeira atriz – como, por exemplo, as considerações a respeito da influência de Leopoldo Fróes sobre seus sucessores no teatro declamado por sua relação informal com “[...] a dramaturgia e com os autores, de certa forma a falta de cerimônia no trato com os textos, o amor aos cacos, a crença na habilidade inquestionável do ator para completar o pensamento e o desejo do dramaturgo, a paixão pela improvisação [...]” (BRANDÃO, In: FARIA, 2012, p. 466); ou o fato de que não era hábito de Procópio Ferreira “[...] ensaiar com a companhia, que devia sempre se preparar para recebê-lo, na estreia, após os ensaios necessários em que ele próprio era substituído por uma cadeira ou pelo ensaiador.” (BRANDÃO, In: FARIA, 2012, p. 469) No entanto, ainda que a atriz tenha pontos em comum com esses atores, as perspectivas eram muito distintas. Se no teatro declamado tais procedimentos promoviam o culto personalista ao ator e exaltavam sua valor individual, em Dercy eles serviam ao público e lançavam-se à coletividade:

Ao abrir mão de idéias como interpretação e talento, [Dercy] aproximava-se muito mais do anonimato da platéia e lhe entregava, concretamente, a possibilidade de participação. Sua dramatização não focava abstrações senão para reprojeta-las na realidade chã do tablado, desnudando códigos e procedimentos. Sabendo as regras, também o público podia jogar. O que fazia da comediante apenas o facilitador de um jogo muito mais amplo e coletivo. O que parecia estar concentrado em Dercy como um valor pessoal, tinha por isso outra orientação. Visava, contrariamente, a dispersão da postura individual, em prol do coletivo, sendo a materialidade da cena o próprio foco do espetáculo, de vez que como atriz assumia uma multiplicidade de tipos, nunca uma personagem. (NAMUR, 2009, p. 102)

Para diferenciar as práticas, Dercy argumenta que o estilo interpretativo do teatro declamado era português e francês, outra vertente em voga no teatro nacional do início do século XX. Ela, por outro lado, cria o modo brasileiro de representar:

[Os portugueses] são a base do nosso teatro e influenciaram toda uma geração de grandes atores como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Dulcina, Conchita de Moraes, Manuel Pêra. Depois é que se começou a fazer uma série de comédias baseadas no estilo francês de representação por intermédio dos textos de Molière, Feydeau, Vernuiel e Roussin. Com o aparecimento de Otilia Amorim, Alda Garrido e do meu é que nasceu uma maneira brasileira de representar. O teatro português era empolado e impostado, já o teatro francês era sutil e gracioso e o teatro brasileiro não é nada disso. O brasileiro é descontraído, livre e relaxado com elegância. (KHOURY, 2001, p. 82)

Os “novos” modos

Dercy também diferenciaria seu modo de representar dos procedimentos cênicos modernos, introduzidos no Brasil a partir da década de 20 e consolidados a partir de meados da década de 40. O teatro moderno se tornaria então o novo teatro oficial, respaldado por uma elite burguesa e intelectual que ansiava pela modernização ocorrida na Europa e criticava o teatro nativo, declamado ou musicado. Vejamos como o pesquisador João Roberto Faria, em sua introdução à *História do teatro brasileiro* (2012, p. 20) explica a transição do “velho teatro” para o “novo”:

Como se sabe, em grande medida muitas das práticas teatrais do século XIX tiveram continuidade no Brasil até a década de 1950: manutenção do ponto, companhia dramática apoiada no grande astro, repertório de peças convencionais, espetáculos montados por um ensaiador – função mais técnica que artística. A partir de 1922, a insatisfação com o “velho teatro” já aparece entre os escritores modernistas [...] Durante mais de três décadas nossa vida cênica se exprime em duas vertentes que correm paralelas, até que nos anos de 1950 o teatro moderno se impõe.

No trecho acima, é bastante curiosa – e significativa de um livro que se propõe a tratar da história do teatro brasileiro – a forma como é descrita essa transição, que culmina com a imposição, na década de 50, de um teatro sobre outro. Não é possível saber se Faria considera os modos de fazer do teatro popular como parte do “velho” ou do “novo” teatro, mas é também significativa sua omissão nessa dicotomia. Se por muito tempo a importância

do teatro popular foi ignorada na história do teatro brasileiro, nesse livro de 2012 ele ao menos garantiu seu espaço como coadjuvante.

Na realidade, a ausência do teatro popular no antagonismo citado é justificada: ele não se encontra em um ou outro polo, mas se utiliza de procedimentos identificados tanto em uma quanto em outra vertente, criando sua própria poética. Se a separação entre velho e novo, entre arcaico e moderno, só serve para explicar a história do teatro oficial, vista de um ponto de vista elitista, o popular mantém-se continuamente vivo justamente por saber operar seus procedimentos em interação tanto com as tradições quanto com a modernidade.

Dercy, por exemplo, utilizaria até o fim da vida o ponto, procedimento teatral característico do “velho” modo, em que um funcionário sopra as falas para os atores. Ainda que o teatro moderno se vangloriasse da abolição do ponto, uma prática “atrasada”, tal função teria sido suprimida muito antes no teatro popular, quando Jardel Jércolis anuncia como chamariz sua extinção (NAMUR, 2009, p. 67). Mesmo anteriormente, em 1906, já havia indícios de que o ponto teria sido eliminado no Circo Spinelli por Benjamim de Oliveira, diretor do circo-teatro e um dos principais precursores do gênero (SILVA, 2007, p. 37). Com o avanço das tecnologias, Dercy utilizaria o ponto eletrônico – “No teatro, eu vou decorar? Ainda vou decorar peça? É muita coisa. Eu faço tudo com ponto eletrônico. É muito chato decorar. É muito sacrifício pra cabeça. [...] Eu sou catedrática, eu sou a criadora do ponto eletrônico. [...] Falou a primeira, eu já sei falar a seguinte”²³³ –, mas não seguia exatamente o que lhe era soprado. Segundo o ator, dramaturgo e diretor Marcos Caruso, que a dirigiu no programa *Fala, Dercy*:

Ela se metia em tudo, não obedecia a marca nenhuma. Ela tinha um ponto eletrônico e brigava com o ponto. Até que um dia eu fui fazer o ponto. Eu falava o texto e a marca: “E aí? Bom dia. Como vai, tudo bem? Entre”. Era o texto. Ela dizia: “E aí? Ah, chegou, né? E aí, tá chovendo lá fora?” Saía do texto. (PLAYBOY, 2012, p. 44)

Os procedimentos cênicos ditos modernos talvez sejam mais distantes ainda do modo de representação de Dercy que os do “velho teatro”. Ao encenar comédias burguesas, a atriz passaria a interagir diretamente com as escolas teatrais modernas, trabalhando com

²³³ Jô Soares *Onze e Meia*, 1997. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QB8XJczvIdE> > Acesso em: 01 dez. 2016.

renomados artistas, dramaturgos e encenadores vinculados a elas. O contato entre as escolas geraria conflitos com alguns profissionais, que não lidavam bem com os métodos populares de Dercy. Mais uma vez, ela usa a nacionalidade para diferenciar sua escola dos “novos” modos, associando alguns dos responsáveis por implementá-los no Brasil aos seus países de origem:

Eu fiz e deixei uma escola teatral na porrada. Porra, eu não tive auxílio de ninguém, de nada. Eu simplesmente criei porque não me deixaram outra opção. Quem me ajudou? Quem me ensinou? Quem me disse: “Não faça assim. O certo é desse modo!” Você quer fazer o obséquio de dizer qual é a escola de teatro que existe no Brasil? Quem formou quem? Quem informou o quê? O Leopoldo Fróes com o modelo português? [...] O Ziembinski, que revolucionou o teatro brasileiro, era da Polônia. O Gianni Ratto é italiano. O Maurice Vaneau, que disse uma vez que se eu fosse europeia seria uma atriz de nível internacional, é da Bélgica. O Eugênio Kusnet, por acaso, era brasileiro? Não, era russo! A Morineau, dona de companhia, era francesa. Então como é que fica? Essa gente toda veio fazer teatro aqui no Brasil, muito bem, sejam bem-vindos, mas eles só poderiam fazer o teatro dos seus países de origem. Eles trouxeram os modelos de fora. (KHOURY, 2001, p. 23)

As diferenças entre a escola de Dercy e os procedimentos modernos começavam pela formação profissional. Enquanto o teatro moderno instaurou um processo de profissionalização formalizado, técnico, conceitual-discursivo e, depois, acadêmico, Dercy defendia a formação na prática, empírica, típica do modo de produção popular: “Teatro se aprende fazendo. O teatro só existe no palco e nunca numa sala de aulas.”²³⁴ Assim, questionada se precisou instrumentalizar a voz para se tornar atriz, Dercy responde:

A prática me deu tudo que eu precisava. Depois de me apresentar em circos, cabarés, teatros pequenos e grandes, com acústica e sem acústica, equipados e não equipados, fui aprendendo a soltar e colorir a voz, a segurar e florear o som de acordo com as necessidades. (KHOURY, 2001, p. 57)

Oriunda de uma tradição em que o desenvolvimento técnico do ator ocorria em cena, na frente do público, Dercy não gostava de ensaiar, posição que levava a diversos conflitos com diretores. A atitude, afinal, ia contra os métodos modernos, em que os ensaios fazem parte do processo para o desenvolvimento da obra, uma etapa de aprimoramento do trabalho da equipe artística e em que cada espetáculo é pensado individual e especificamente. Dercy comenta o que acha da prática do laboratório, utilizada por muitos diretores:

²³⁴ KHOURY, 2001, p. 23.

Isso é a maior babaquice que já ouvi falar, que laboratório o quê? Diretor que gosta de ficar fazendo exercícios estúpidos e promover várias leituras do texto, na verdade, são inseguros e estão querendo mostrar erudição. “Você, agora, vai se transformar num rio, ou numa árvore, ou numa zebra”... Para quê? Se um babaca desses mandar eu me transformar numa zebra, eu viro uma só para poder dar um coice nos culhões dele. (*Risos.*) Esses caras, em vez de trabalhar, querem é ficar punhetando! Ah! Vão para a casa do caralho! (KHOURY, 2001, p. 90)

Como dona de suas peças, a atriz impunha aos diretores o seu estilo:

Dizem também que sou um terror para os diretores, que sou indirigível. Sou. [...] Não é que não o respeite, não tenho saco, pronto. [...] Quando Danilo convidava alguém para dirigir um espetáculo, eu já avisava o cara:

- Não é a mim que você vai dirigir. São eles – e apontava o elenco da peça.
- Esses você vai ensaiar, marcar, dirigir, mas a mim, não.
- Quer dizer que a senhora não vai participar dos ensaios?
- Não gosto de ensaio.

E não gostava mesmo, porque no ensaio eu digo uma coisa e quando o pano abre vou dizer outra. E a sessão seguinte já não é a mesma. Nunca sei o que vou falar daqui a pouco, e é besteira tentar repetir o que funcionou no dia anterior, porque não vou conseguir me lembrar. Havia diretores que me aceitavam assim e havia os que não se conformavam. Paciência. (AMARAL, 2011, p. 136, 137)

Dercy estava acostumada à formação teatral no modo de produção popular, em que os poucos ensaios podem ser motivados por uma série de fatores, como: a maior especialização do artista, seja fazendo sempre o mesmo tipo de personagem, seja possuindo números próprios e independentes, que podia adaptar a diversos espetáculos; o alto número de peças em repertório ou o alto número de apresentações nas temporadas, em que a manutenção dos espetáculos e o desenvolvimento artístico se dão não tanto nos ensaios, mas na prática diária; o grande reaproveitamento de figurinos e cenários, o que faz com que se necessite de menos tempo para a produção dos materiais cênicos; a utilização de diversos códigos cênicos que podem ser facilmente reempregados a cada novo espetáculo; o prejuízo causado à companhia pelo tempo dedicado aos ensaios, caso fique sem se apresentar. De qualquer forma, mesmo no teatro de revista Dercy não gostava de ensaiar, pois sabia que na hora do espetáculo agiria a seu modo:

Nas revistas eu era um amor de pessoa, era a primeira atriz a chegar e a última a sair. Durante os ensaios era naquela base de “tudo que seu mestre mandar faremos todos” e, no dia da estreia, eu mudava tudo e fazia à minha moda. Na Companhia do Walter Pinto, embora nós tivéssemos um ensaiador, um diretor, ele cuidava mais do espetáculo como um todo e me deixava livre pois sabia que eu me arranjava na hora, como também sabia

que era inútil querer me segurar. Como era a atriz principal e diretora artística do Recreio, tinha que ser assim mesmo. (KHOURY, 2001, p. 79)

O jeito de Dercy também causava muitos problemas aos atores com que contracenava. Era preciso coragem para atuar com ela; afinal, como já se disse, tinha-se de reagir e sustentar as improvisações, pois qualquer erro lhe dava mais motivos para deitar e rolar em improvisações:

S – Algum ator já reclamou ou pediu a você para poupá-lo em cena?

D – Houve um imbecil sim, o Luiz Tito, ator bonito, talentoso, temperamental [...] era uma peça de época e eu fazia a Lucrecia Borgia e havia uma cena muito legal em que ele tinha que entrar em cena, furioso, caminhando em minha direção e me dar umas sacudidelas. Só que numa noite ele adentrou no palco muito delicado, parecendo um cisne e querendo ser mais feminino do que eu! Pra quê! Dei-lhe um esporro na hora: “Te manda, seu viado!” A boneca ficou uma fera, levou meu comentário ao pé da letra, soltou um “É pra já!”, pegou suas coisas no camarim e desapareceu.

S – Você despediu o cara em cena, Dercy?!

D – Mais ou menos. Acho que ele se sentiu tão humilhado que foi trabalhar em Portugal. O ator que trabalhava comigo aprendia a ter jogo de cintura. Quanto mais eu criasse, aprontasse, improvisasse, mais eles iam aprendendo, assimilando, adquirindo leveza. O ator que contracenava comigo estava pronto a enfrentar qualquer outra atriz, situação ou texto. (KHOURY, 2001, p. 121, 122)

Talvez o maior conflito de Dercy, no entanto, tenha sido com os autores, devido ao modo como ela lidava com o texto. Seguindo a tradição popular, ela o utilizava como um *canovaccio*, ou seja, apenas como suporte para a representação cênica – afinal, o texto do teatro popular sempre foi funcional, sem pretender ser obra literária *per se*, mas almejando ser o suporte mais eficaz para sua representação cênica. Segundo a atriz:

A primeira coisa que eu fazia quando pegava um texto era desmanchar a imagem da personagem criada pelo autor e construir outra, mais parecida comigo. Mas essa imagem eu criava a partir do texto do autor, porque, apesar das más línguas, nunca soube fazer comédia sem texto. É claro que todo mundo sabe que sou uma artista muito imprevisível, não consigo nunca obedecer ao autor completamente, crio em cima, invento, não tenho muita paciência pra ficar repetindo o que ele escreveu, palavra por palavra. Não que eu queira menosprezar o escritor, mas meu temperamento cênico é criar em cima de tudo o que faço. (AMARAL, 2011, p. 129)

Assim, Dercy desvirtua muitas intenções do texto, provocando a indignação de autores e críticos. Henrique Pongetti, por exemplo, que era o responsável por adaptar o tex-

to *La mamma*, de André Roussin, encenado em 1959, reclamou que Dercy estava descaracterizando a obra. A resposta:

“Ora, Pongetti, vá andar pra criar calos!” Em primeiro lugar, eu é que tinha bolado o nome da peça na versão brasileira, em segundo lugar, eu tinha dado a peça para ele traduzir e, em terceiro lugar, eu estava fazendo ele se encher de dinheiro. E tem mais: eu sou uma atriz, quem estava se arrebitando de trabalhar todas as noites no palco era eu. Eu é que sinto para onde devo conduzir o espetáculo. Se a peça não agradasse, ninguém iria dizer que a tradução era fraca ou que a direção estava falha. Iriam dizer que a Dercy é quem estava uma merda. Eu modifico tudo mesmo e só faço o que sinto e o que me dá na telha e, desse modo, representei sempre para os teatros lotados. Então, quem é que está certo? Eu não tiro o mérito de ninguém: o diretor tem lá o seu valor, o autor idem, o cenógrafo é importante, mas não vamos esquecer que sem o ator e a atriz, todos eles iam ficar morando por aí! (KHOURY, 2001, p. 91)

As diferenças entre os dois modos de produção não são apenas técnicas ou estéticas. Trata-se de duas visões de teatro, e de mundo, distintas – como já vimos, o teatro de Dercy é guiado pela comunicação, não por princípios estéticos, como o teatro moderno. Segundo Néstor García Canclini (2003, p. 37):

Para apreciar uma obra de arte moderna, é necessário conhecer a história do campo de produção dessa obra, ter a competência suficiente para distinguir, por seus traços formais, uma paisagem renascentista de outra impressionista ou hiper-realista. Essa “disposição estética”, que se adquire por pertencer a uma classe social, ou seja, por possuir recursos econômicos e educativos que também são escassos, aparece como um “dom”²³⁵, não como algo que se tem, mas ao que se é. A separação do campo da arte serve à burguesia para simular que seus privilégios se justificam por algo mais que pela acumulação econômica. A diferença entre forma e função, indispensável para que a arte moderna tenha podido avançar na experimentação da linguagem e na renovação do gosto, duplica-se na vida social numa diferença entre os bens (eficazes para a reprodução material) e os signos (úteis para organizar a distinção simbólica).

Como já mostrado e analisado pela semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur²³⁶, ao encenar comédias, Dercy se insere nos espaços consagrados do mundo teatral e desvirtua completamente suas convenções socioestéticas, do texto à relação esperada com o público – assim, subverte o moderno teatro oficial por meio do uso de modos antiquíssimos do teatro popular. E, ao ser criticada por isso, ironicamente ressalta a própria

²³⁵ Nota do tradutor da edição: “No espanhol, a palavra *don* tem uma ambiguidade mais marcada que no português entre um título de honra que designa uma categoria social e um talento especial inato.” (CANCLINI, 2003, p. 37)

²³⁶ Em especial no subcapítulo 4.2 “Da comédia bem comportada à comédia da comédia” (2009, p. 99-115).

carece e moralidade dos espaços e gêneros que se vendem como inovadores. Além disso, ela ridicularizaria certos procedimentos cênicos tidos como modernos, que, na realidade, nada mais eram do que uma elaboração conceitual e discursiva de práticas antigas, como a quebra da quarta parede – a relação direta entre ator e público –, que passa a ser valorizada graças às teorias e práticas cênicas do dramaturgo e diretor alemão Bertold Brecht. A respeito desse tema, ela observa:

Eu pertencia à praça Tiradentes, foi ali que me formei, foi ali que tirei o diploma de atriz. E quem pertencia à praça Tiradentes sabia se comunicar com a plateia. Acho engraçado certos intelectuais que falam desse negócio de “romper a barreira entre palco e plateia” como se fosse uma grande novidade. A gente já fazia isso no teatro de revista. Cansei de fazer isso em circo, parque, cabaré, boate, cassino, nos melhores e piores lugares. (AMARAL, 2011, p. 89)

Dercy só passaria a ser plenamente valorizada quando surgissem as práticas e discursos identificados como pós-dramáticos, em que o texto perde força hierárquica no conjunto de procedimentos cênicos. Segundo o teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2011, p. 75):

O reconhecimento do teatro pós-dramático tem início com a constatação de que a condição de sua existência é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro. [...] A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação.

Por ironia do destino, os procedimentos de Dercy só passam a ser valorizados quando associados a “novas” proposições estéticas oriundas dos Estados Unidos e da Europa, pois sua prática pode ser enquadrada em novos discursos, conceitos e convenções paradigmáticas. Não à toa, em 1971, quando Dercy ameaça abandonar a profissão, o crítico e teórico Sábato Magaldi diria:

Seu estilo está dentro da respeitabilíssima tradição da Commedia dell'Arte, quando o ator improvisava o texto. E, guardadas as devidas proporções, ela também está dentro da tendência muito atual de colocar o ator em primeiro plano, contando-se a si mesma. Esta é a base do Living Theater, onde a comunidade escreve e representa o que sente e não o que escreveu e sentiu o autor. (MAGALDI apud NAMUR, 2009, p. 131)

Sempre em desempenho cênico, fosse em situações ficcionais ou não ficcionais, como as entrevistas, fosse no palco ou na vida, Dercy era agora uma verdadeira *performer*, no sentido de propor “[...] não uma representação, mas uma experiência do real (tempo,

espaço, corpo) que visa ser imediata: *teatro conceitual*. A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da ‘arte performática’.” (LEHMANN, 2011, p. 223)

É claro que os propósitos cênicos da atriz são muito distantes dos do elitista e individualista teatro pós-dramático – segundo Canclini (2003, p. 50), a partir do sociólogo francês Pierre Bourdieu: “As artes modernas e pós-modernas propõem uma ‘leitura paradoxal’, pois supõem ‘o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação’.” Mas Dercy em certa medida se aproveita dos novos discursos:

Pra muita gente, eu não devia nunca ter saído do teatro de revista, porque minhas brincadeiras nas peças mais sérias eram um verdadeiro insulto ao escritor. Diziam que meus acréscimos e modificações praticamente anulavam o que o cara havia escrito ou pretendido escrever. Besteira. Era só outra leitura, como se diz hoje em dia. (AMARAL, 2011, p. 133)

Ainda assim, alçada à condição de vanguarda cultural, Dercy ironizava o tardio reconhecimento – justo ela, que sempre havia feito uso de procedimentos antigos do teatro popular e fora por muito tempo desvalorizada e ignorada na história do teatro brasileiro: “Mas tudo na minha vida é assim. Tudo o que eu fazia era criticado, motivo de ostracismo, me condenaram, me botaram no limbo. Hoje sou exemplo de cultura.”²³⁷ Com o tempo, ela tem a satisfação de ver que diversos artistas passam a adotar seu estilo, como Paulo Autran, por exemplo:

[...] ele tem sempre aquela pose de quem acabou de chegar cheiroso, com o peito todo estufado. [...] Ele deu um show de representação naquela novela *Guerra dos sexos*. Ele é muito inteligente e fez o “Bimbo” bem dentro do meu estilo. Eles todos são assim: TBC, Teatro dos Sete, Teatro dos Quatro, Arena, Oficina e o caralho a quatro. Todos muito bem-comportados e bem nos moldes do teatro estrangeiro: dicção perfeita e empolada, gestos contidos, postura bem aprumada, o texto decorado na ponta de língua, e aí o tempo passa e Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Marília Pêra e até a Tonia Carrero estão todos entrando na minha, no meu jeito natural e bem brasileiro de representar. (KHOURY, 2001, p. 14)

A tática de chamar a atenção

²³⁷ AMARAL, 2011, p. 119.

Dercy sempre fez tudo em excesso. Chegou a fumar quatro maços de cigarros por dia; era cleptomaníaca; comprava compulsivamente; era possessiva e ciumenta; gostava muito de jogo – “Pra mim, o jogo é uma distração, as horas passam, e a gente não sente. Quando estou jogando, esqueço meus problemas, a solidão, esqueço que existo, só vejo as cartas”²³⁸ – e tinha pavio curto – “eu parecia cachorro que já começa a latir quando alguém lhe mostra uma linguíça. Não precisava nada pra eu rodar a baiana. Às vezes bastava uma palavra pra eu sair com a pessoa no peito e dizer horrores pra ela”²³⁹. Por outro lado, ela só funcionava “é no berro. [...] Eu sou uma mulher. Eu não bato em ninguém. Não sou de nada, não. Sou fraca pra burro. Eu grito, esperneio, berro, faço escândalo. Se colar, colou!”²⁴⁰

De muitos desses excessos Dercy conseguiu se livrar, principalmente graças à psicanálise, que fez durante cerca de nove anos. Descobriu que muitos de seus vícios serviam para compensar o que ela não tivera, eram derivados de problemas de insegurança e carência vindos da infância difícil que passara em Madalena: “Se eu não tivesse sido uma criança ferida, se não tivesse levado tanta porrada da vida, seria mais calma, mais equilibrada. Mas talvez não fosse Dercy Gonçalves.”²⁴¹ Como já comentamos no primeiro capítulo, a agressividade era um dos elementos presentes na atuação da atriz:

S – Será que essa tua tão decantada imagem de agressiva não será, no fundo, uma máscara que você usa para esconder a mulher suave, boa e generosa que você é?

D – Não é bem assim, não. E não vá atrás disso porque eu não sou nada disso. Eu só sou eu coerente. Muitas vezes eu sou agressiva, porque não há outro jeito para responder às infâmias e violências que praticam comigo. Outras vezes, sou agressiva só para fazer graça. Uso a agressão como defesa, às vezes, e às vezes faço questão de ser agressiva para espantar gente chata e pidona. Às vezes sou agressiva quando me convém. (KHOURY, 2001, p. 140)

Segundo Dercy, a psicanálise ainda seria responsável pela composição da música “A perereca da vizinha”²⁴², uma de suas mais famosas criações. Após uma sessão, ela apresentava seu programa na TV Excelsior quando tem um branco, e de repente lhe vem à mente uma lembrança de infância, com a qual começa a improvisar: “‘A perereca da vizinha está presa na gaiola, xô, perereca, xô, perereca...’. Não tinha letra, não tinha nada. Era uma mis-

²³⁸ AMARAL, 2011, p. 158.

²³⁹ AMARAL, 2011, p. 152.

²⁴⁰ KHOURY, 2001, p. 113.

²⁴¹ AMARAL, 2011, p. 152.

²⁴² Áudio disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xQIJYebVRVA>> Acesso em: 02 jan. 2017.

tura de tudo, da perereca, da vovó espantando as galinhas, da minha intenção de ir pra casa da vizinha, era tudo associação, análise pura.”²⁴³

Talvez os excessos de Dercy ajudem em parte a explicar o modo hiperbólico de a bufona se comportar em cena e em entrevistas. No entanto, acredito que ao longo da carreira ela tenha desenvolvido o que se pode denominar de uma tática de chamar a atenção dos meios massivos de comunicação. Não de forma premeditada, pois, como boa representante simbólica dos setores populares, a atriz agia com uma lógica calcada na ocasião – que, segundo Michel de Certeau, é definida por ações relativas a circunstâncias, lance a lance. Assim, não partem de pressupostos absolutos, mas se articulam conforme a ocasião, revelando uma grande capacidade de adaptação. (CERTEAU, 2008, p. 83)

Ainda de acordo com o filósofo francês, a tática se opõe à estratégia, na medida em que esta possui um lugar próprio de ação, característico dos poderes constituídos e hegemônicos, enquanto a tática atua “[...] ‘dentro do campo de visão do inimigo’ [...] e no espaço por ele controlado [...]” (CERTEAU, 2008, p. 100). As táticas agem dentro do sistema que lhes é imposto e o modificam por meio de desvios da ordem – ou, em outras palavras, reempregam esses sistemas operando de forma essencialmente prática. Assim, constituem-se em uma maneira de fazer, uma arte, guiada por uma lógica que não é teórico-reflexiva, e sua síntese intelectual “[...] tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’.” (CERTEAU, 2008, p. 47) Operando de maneira tática e com uma lógica baseada na ocasião, a cultura popular, para Certeau (2008, p. 42):

[...] se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isso é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* [razão] “popular”, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.

A tática de Dercy de chamar a atenção insere-se em sua relação com os meios de comunicação. Desde o ingresso na Casa de Caboclo, ela teve contato com jornais e revistas, que cobriam seus espetáculos e aos quais concedia entrevistas; quanto à televisão, Dercy a acompanhou desde seu surgimento, por trás e na frente das câmeras, sendo uma das precursoras de diversos procedimentos televisivos. Além disso, foi casada com um jornalista de formação, Danilo Bastos. Tudo isso fez com que ela tivesse um profundo conhecimento das

²⁴³ AMARAL, 2011, p. 160.

características dos modos de operação midiáticos, o que se reflete, por exemplo, em suas interações com jornalistas, na inteligência e rapidez de raciocínio em entrevistas, nas quais muitas vezes antecipa perguntas ou responde a elas antes de serem concluídas.

Por meio dessa tática, creio, Dercy conseguia se manter em evidência nos meios de comunicação de massa. Aproveitando-se de suas habilidades e do interesse cada vez maior pela vida particular dos artistas, alçados à condição de celebridades, ela buscava sempre atrair a atenção por meio de declarações polêmicas que depois iria logo contradizer, de escândalos, de ameaças de parar de atuar ou sair do país, de seu jeito expansivo de agir independentemente da situação. Dercy cria fatos midiáticos, a fim de manter-se em evidência. O amigo pessoal Nestor Luiz Cardoso Lopes, em 2014 presidente do Museu Dercy Gonçalves e secretário da Educação, Esporte e Cultura de Santa Maria Madalena, fala de um episódio que ilustra essa tática:

Livraria Argumento, no Rio de Janeiro, onde diversos autores da Globo estavam lá lançando livro. E Dercy chegou, jogou a bengala pra cima, gritou, pintou a sapequeira. Toda a imprensa veio pro lado dela, inclusive os autores presentes, escritores renomados da Globo. Eles vieram e foram logo abraçar Dercy, beijar Dercy – Dercy roubou a cena. No dia seguinte, os jornais falavam sobre o lançamento desses autores, escritores de novela da Globo, mas chamavam demais atenção para a presença de Dercy. Então a filha dela, no carro, voltando para cá, falou: “Mamãe, pra quê, mamãe, fazer isso?” “Minha filha, se eu chegasse lá quietinha, eu seria simplesmente mais uma. Agora não, todo mundo sabe que Dercy Gonçalves esteve lá.” (informação pessoal)²⁴⁴

Há, aliás, certo exagero de Dercy quando diz que era achincalhada pelos críticos, pois muitas vezes ela era elogiada como intérprete, ainda que seus espetáculos fossem menosprezados e vistos como uma arte menor. Nesse embate, no entanto, a atriz construía sua imagem pública de bufona. Como Marcos Caruso aponta, ela precisava do conflito:

Tentar dirigir Dercy Gonçalves é como tentar mudar o curso do rio Amazonas. Impossível... Ela brigava o tempo todo com o texto, que, aliás, só servia para ser desobedecido. [...] Ela é capaz de sentar-se no sofá com as pernas cruzadas na posição de lótus, como se fosse uma menina de 16 anos. Quando resolvia fazer o almoço (para a produção), picava meia dúzia de pimentas malaguetas e as jogava dentro do feijão. Era uma loucura! Até que um dia, depois de onze programas, pedi demissão. A Jandira assumiu a direção dos últimos programas – e as duas se deram maravilhosamente bem. Ela é maravilhosa no seu ofício. Faz seu trabalho com muita verdade, com uma enorme paixão. O problema é que ela precisa do embate. Quanto

²⁴⁴ Entrevista concedida ao autor em 07 ago. 2015.

mais oposição tiver, mais cria, mais cresce. É difícil, porque ela salga a terra que a cerca, mas brota como um carvalho indestrutível. (ROCHA apud NAMUR, 2009, p. 210, 211)

Mais do que uma necessidade de aparecer, a tática era uma forma de sobrevivência, de se manter viva na história. Pelos altos e baixos que teve na carreira, a atriz sabia que um artista podia cair facilmente no esquecimento, fosse pela omissão do governo, fosse devido à produção incessante de celebridades pela indústria cultural. Mesmo na Globo, apesar de ter sido uma das principais responsáveis por seu sucesso, ela teve o programa *Dercy de verdade* subitamente cancelado em 1969 quando não era mais necessária – afinal, a emissora já tinha se consolidado e não precisava mais correr tantos riscos com a imprevisível e transgressora Dercy. Ainda assim, uma das coisas que elogiaria na Globo seriam iniciativas como a de Chico Anysio de manter os antigos artistas cômicos no ar. Sobre Walter Pinto, um dos maiores empresários da revista, que morreu no esquecimento e sem dinheiro, Dercy comenta:

Este país é assim mesmo. Não tem memória pra nada, tem um monte de Secretaria da Cultura, Ministério da Cultura – tem secretaria e ministério de tudo no Brasil –, mas ninguém se lembra de nada nem faz por onde lembrar. [...] Eu protesto contra a falta de consideração, contra a falta de memória, protesto contra a SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais], que se recusou a comprar um caixão pro Walter Pinto, protesto contra um governo que permite que um empresário como Walter Pinto tenha aquele enterro obscuro, quase indigente. Achei um desaforo, porra!!! (AMARAL, 2011, p. 104)

Ciente de que poderia ser esquecida, para perpetuar sua memória Dercy também adota procedimentos inspirados nas estratégias hegemônicas, e busca estabelecer seus “lugares” próprios. Assim, cria o Museu Dercy Gonçalves, publica sua autobiografia e ergue seu mausoléu em formato de pirâmide, ganhando tratamento digno de um faraó e parodiando os símbolos de poder. A explicação para a construção é a cara da atriz:

Para que ninguém resolvesse esquentar a cabeça com minha sepultura, já construí meu túmulo em forma de pirâmide, porque quando fui a Bangcoc tive uma espécie de revelação. Eu estava num cemitério onde havia estátuas de buda de todas as épocas, quando, de repente, escutei uma voz: “O túmulo é meu, fui um dos mestres que foi assassinado e não tive túmulo. Você foi encarregada de fazer meu túmulo”. Por que iria fazer um túmulo oriental? Vai saber... Ainda por cima, o cara disse que se chamava Melahel [...] Não sei se foi minha imaginação, se foi piração, se sonhei ou o que foi. Só sei que tinha que construir o túmulo desta maneira: mede mais ou menos cinquenta metros quadrados, é revestido com mármore e sobre ele há

uma grande pirâmide de cristal, por causa da tal energia. E vou colocar dois bancos ao lado do meu túmulo para as pessoas se sentarem e conversarem comigo. (AMARAL, 2011, p. 248)

Podemos comparar a tática de Dercy de se manter em evidência na mídia, com as devidas proporções, à do escritor argentino Jorge Luis Borges no fim de sua vida. Segundo Néstor Canclini (2003, p. 108):

Em seus últimos anos, Borges foi, mais que uma obra que se lê, uma biografia que se divulga. Suas paradoxais declarações políticas, a relação com sua mãe, seu casamento com María Kodama e as notícias referentes a sua morte mostraram até à exasperação uma tendência da cultura massiva ao lidar com a arte culta: substituir a obra por episódios da vida do artista, induzir um gozo que consiste menos na fruição dos textos que no consumo da imagem pública. O que torna instrutivo o caso borgiano é que nas últimas décadas ele transformou essa interação forçada com a comunicação massiva em uma fonte de elaboração crítica, um lugar onde o representante da literatura de elite ensaia o que se pode fazer com o desafio da mídia.

Borges entende que as relações com a indústria cultural também fazem parte de sua obra e aproveita-se das declarações aos jornalistas para atuar artisticamente. Ele parodia os procedimentos dos meios de comunicação e os hábitos de consumo de literatura, mas “[...] também transgride e corrói esses procedimentos ao mudar incessantemente suas declarações e o lugar a partir do qual fala [...]” (CANCLINI, 2003, p. 110). Ambos, Borges e Dercy, conseguem reempregar com certo sucesso o sistema de comunicação massiva em proveito próprio por meio de práticas desviacionistas. A principal diferença é que Borges faz isso a partir da ironia com humor, enquanto Dercy usa o grotesco e a hipérbole. Ao agir como bufona, Dercy rebaixa seus interlocutores e insere o aspecto positivo e carnavalesco onde estiver, transformando qualquer pequeno evento em algo fora do comum e aumentando sua repercussão.

A tática de chamar a atenção faz com que ela não caia no esquecimento, mas nem sempre a mantém trabalhando. Na década de 90, fazia diversas acusações à Globo de pagá-la para não trabalhar, pois fazia apenas participações esparsas, e o mesmo aconteceria na década seguinte no SBT depois do fim do programa *Fala, Dercy*. A exceção era o mês de seu aniversário, quando diversas emissoras a procuravam.

Talvez o ápice de sua tática de polemizar tenha sido no Carnaval de 1991, quando foi homenageada pela escola de samba carioca Unidos do Viradouro com o enredo “Bra-

vo, bravíssimo – Dercy Gonçalves, o retrato de um povo”²⁴⁵. O desfile é em 12 de fevereiro, pouco menos de um mês depois de ela ter sofrido um acidente de carro e fraturado a bacia (em 16 de janeiro). Mas já no dia seguinte ela declarava que iria desfilar, “nem que seja de maca”²⁴⁶. O amigo Nestor Lopes comenta:

Pergunto a você: como é que você pode imaginar uma mulher com 83 anos, vítima de um acidente de carro, com fratura na bacia, isso foi em 16 de janeiro, e menos de um mês pra desfilar, como ela podia estar garantindo que ia desfilar? [...] Dercy foi. Foi levada até o carro [alegórico] numa cadeira de rodas, foi colocada lá em cima, num destaque, de muletas. Era para ela ir sentada, mas não se sentou nem um pouquinho. Foi apoiada nas muletas, sambando, dançando, tomou remédios – vários – contra a dor, mas foi lá ser Dercy Gonçalves. (informação pessoal)²⁴⁷

Com a muleta como cetro, a rainha às avessas Dercy foi homenageada pela festa que mais simbolizava seu espírito transgressor. Mas a atriz entraria mesmo para a história do Sambódromo²⁴⁸ carioca e causaria delírio no público ao surgir na avenida de *topless*, em paródia rebaixadora das passistas e encarnando mais uma alegoria grotesca, como já observado por Virginia Namur (2009, p.39), da “morte viva”²⁴⁹ – em vez do corpo trincado e sarado, a nudez marcada pela idade; a fertilidade dos seios em contraste com o corpo próximo da morte. Segundo ela, o *topless* teria sido consequência de um vestido mal ajustado:

Eu não podia levantar os braços para agradecer os aplausos que o vestido ameaçava cair. Eu não podia ficar feito uma estátua sem retribuir os aplausos da multidão, aí fiz uma molecagem mesmo. Percebendo que a qualquer momento meus peitos iriam pular para fora, os libertei, eles ficaram à mostra e os aplausos aumentaram. Fiquei tão emocionada que duas lágrimas despencaram. Chorei, menino! (KHOURY, 2001, p. 88)

Para o amigo Lopes, entretanto, foi tudo premeditado; ele aponta como prova uma matéria publicada dias antes do desfile pelo *Jornal do Brasil* (05 fev. 1991) com o título “Dercy vai mostrar os seios”: “A fantasia, ela já avisou, deixará à mostra os seios, que asse-

²⁴⁵ Áudio disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f2kwCcYd2Vs>> Acesso em 02 jan. 2017.

²⁴⁶ JORNAL DO BRASIL, 18 jan. 1991. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/24812> Acesso em 02 jan. 2017.

²⁴⁷ Entrevista concedida ao autor em 07 ago. 2015.

²⁴⁸ Em comemoração aos trinta anos do Sambódromo, em 2014, o *topless* foi lembrado como um dos momentos marcantes do lugar: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2014/noticia/2014/02/titulos-polemicas-e-historias-lembram-os-30-anos-do-sambodromo-do-rio.html>> Acesso em: 02 jan. 2017.

²⁴⁹ Namur ainda analisa detalhadamente a relação da atriz com a alegoria no subcapítulo 6.1.6.5 “A morte viva” (2009, p. 309-312).

gura com orgulho estarem perfeitos, a despeito dos 83 anos de idade.”²⁵⁰ Ele acredita que a desculpa tenha sido arranjada para responder às críticas que o *topless* sofreu e que na verdade a ação foi mais um exemplo da tática de chamar a atenção e marcar seu nome na história:

Por que esse *topless*? Dercy não quis se exhibir, ela quis fazer diferente, porque Dercy sabia que, se fizesse diferente, ela entraria pra história. Se ela não fizesse o *topless*, muitas pessoas hoje nem sequer lembrariam que Dercy foi homenageada por uma escola de samba do Rio de Janeiro. (informação pessoal)²⁵¹

²⁵⁰ *Jornal do Brasil*, 05 fev. 1991. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/26143 > Acesso em: 02 jan. 2017.

²⁵¹ Entrevista concedida ao autor em 07 ago. 2015.

2.3 O GROTESCO

O grotesco do estupor

Na finalização do trecho anterior, analisamos como a tática desenvolvida por Dercy para chamar atenção como artista ganha simbiose com sua vida pessoal quando ela, aos 83 anos, expõe os peitos no maior espetáculo de rua do mundo, o Carnaval. Até agora falamos do grotesco a partir da concepção bakhtiniana, positiva e regeneradora. No entanto, ele pode se manifestar de forma negativa, conforme entendia o teórico alemão Wolfgang Kayser. Para Mikhail Bakhtin, o principal problema da análise de Kayser é que ela, ao contrário do que pretende, não pode ser considerada uma investigação sobre a essência do conceito, aplicando-se apenas ao grotesco posterior ao período romântico. Iniciado no fim do século XVIII, o Romantismo se aproxima do grotesco a fim de confrontar os ideais clássicos de beleza vigentes, que valorizavam o acabamento formal e os modelos de perfeição. Graças a esse interesse, o conceito, que até então era menosprezado pelos intelectuais, finalmente passa a ser analisado e pensado como uma poética própria, surgindo diversas análises românticas sobre ele. No entanto, o grotesco romântico é, segundo Bakhtin, um grotesco desconfigurado, pois se afastou de sua essência – a cultura popular –, perdendo assim seu caráter positivo e tornando-se extremamente individualizado.

Ainda que a crítica de Bakhtin deva ser levada em conta na reflexão, é inegável que o grotesco também possui uma face negativa. Analisando a poética a partir de suas manifestações nas artes pictóricas e na literatura, Kayser (2013, p. 156) defende a tese de que esta é uma “[...] estrutura englobante de obras de arte [...]”, com formas e conteúdos que se conectam de maneira a causar uma reação específica em seu receptor: o estranhamento de seu próprio mundo, representado como sinistro, noturno, lúgubre e/ou inumano, cujo único destino é a destruição. Diante desse desmoronamento das ordens, a única resposta possível é a profunda perplexidade, de angústia e horror – sem esta, o grotesco não se configura de maneira plena, descaracterizando-se. Segundo o teórico alemão (2013, p. 159):

[...] *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho). [...] Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco

não se trata de medo da morte, porém de uma angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. [...] Mas quem efetua o estranhamento do mundo, quem se anuncia no plano de fundo ameaçador? Só agora alcançamos a profundidade última do horror ante o mundo transmutado. Pois as perguntas ficam sem resposta. [...] O que irrompe permanece inconcebível, impessoal.

Ainda segundo Kayser, tais características fazem com que o grotesco não seja nem trágico nem cômico, mas de uma terceira qualidade, ao mesmo tempo ridícula e horrenda. Quando o grotesco gera o riso, ele não é livre nem despreocupado, mas um tremor em face do estranhamento:

[...] grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. [...] Neste ponto se torna apreensível a sua proximidade com o cômico e a diferença entre ambos: o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés. (KAYSER, 2013, p. 60)

Mostrar os peitos aos 83 anos em uma festa grandiosa que celebra a carne e a exuberância dos corpos mais belos é, pois, um modo de atingir aquela terceira qualidade, nem trágica nem cômica, de fazer com que milhões de pessoas fiquem desestabilizadas ante o inusitado que acontece diante de seus olhos, simultaneamente delicado e chocante.

Na poética de Dercy, o grotesco se manifesta quase sempre de forma bakhtiniana, positiva e festiva. Há, no entanto, dois momentos marcantes em que ela produz a sensação do estupor, desse estranhamento de mundo horrorizado: em seus depoimentos sobre o aborto e o estupro. Sobre o aborto, a atriz fala sem atenuações. Primeiro, choca pela crueza e materialidade de sua descrição, impregnando seu relato de uma fisicalidade agressiva:

D – Minha gravidez foi uma merda. Eu não queria ter filhos. Se eu não podia nem comigo, como é que podia querer ter mais uma boca para alimentar? [...] Eu fiz tudo para não ter o bebê. Dei socos violentos na minha barriga, subia e descia correndo as escadas e enfiava talo de couves na xoxota para matar a criança. (KHOURY, 2001, p. 60)

Em seguida, sabendo que a ação é condenada e malvista por muitas pessoas, dá a sua narrativa o contorno franco e aberto de denúncia social, ao expor a hipocrisia de diversos setores:

S – Não me diga uma coisa dessas, Dercy!

D – Digo sim! É a verdade. Você não está querendo a verdade? Então, agüenta!

S – Se arrependeu depois?

D – Não. Não me arrependo de nada do que fiz! Eu tinha consciência, caralho! Eu era pobre, fodida, vinha de uma doença terrível e não tinha o direito de botar uma criança no mundo para sofrer.

S – Obviamente, você é favorável ao aborto!

D – (*Nervosa.*) Ah!... Já fiz uns dez! E já mandei esses padres e todos esses falsos moralistas a puta que os pariu, inúmeras vezes! Eles são contra o aborto, mas não são donos do corpo de ninguém! Eles querem que essas pobres mulheres que andam por aí tenham os seus filhos mas não ajudam e nem dão um tostão a nenhuma delas para as despesas do parto e a manutenção das crianças. Eu tenho uma raiva danada dessa cambada filha da puta, desses hipócritas. Tudo gira em torno do dinheiro. Eles cobram uma fortuna para fazer nascer uma pessoa e cobram uma fortuna maior para enterrar essa mesma pessoa! Quer dizer: para se vir a esse mundo e para se sair desse mundo, só com pagamento adiantado! Tem mulheres que não têm dinheiro nem para comer, como é que vão fazer para botar mais um ser humano na Terra? Como vão poder vestir, educar e dar de comer? É por isso que tem assassino, ladrão, traficante por tudo quanto é parte e os culpados são os moralistas de merda e essa igreja corrupta e retrógrada! Ah! Vão tomar no cu! O que eu represento pra essas pessoas, o que dizem de mim, o que está na boca do clero, dos intelectuais, dos moralistas, dos críticos não me interessa. O que vale é a minha consciência e só devo e dou satisfação ao meu público, às pessoas que gostam de mim e a mim mesma. (KHOURY, 2001, p. 60, 61)

Assim, sua defesa do aborto não é feita de forma usual, teórica e conceitual. Ela é concreta e provoca, pelo choque do grotesco, outra percepção, outra forma de encarar o assunto. Quanto ao estupro, Dercy denunciava ter sofrido abuso, com cerca de 70 anos de idade, do empresário João Milanez, proprietário do jornal *Folha de Londrina*. Em seu depoimento no programa *Roda Viva*, da TV Cultura²⁵², a atriz faz no início algumas piadas ao relatar a ajuda do empresário na divulgação de seu espetáculo e, após a apresentação, na saída para jantar com toda a companhia. Quando, porém, passa a narrar a partir do momento em que ele, em vez de deixá-la no hotel, a leva para um motel afastado da cidade, Dercy muda de tom e intensifica seu incômodo e sua indignação. Apesar disso, em certos momentos os jornalistas continuam rindo, em contraste com a postura da atriz, o que aumenta ainda mais o efeito grotesco da cena.

Nas entrevistas e nos espetáculos autobiográficos de Dercy, nota-se que sua vida sexual e seus relacionamentos têm papel importante nos relatos. Mesmo assim, é perceptí-

²⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jaf0jDhGEfM>> (a partir dos 19m45s) Acesso em: 02 jan. 2017.

vel em certas entrevistas o número desmedido de perguntas relacionadas a tais temáticas, o que acontece até em um programa pretensamente culto como o *Roda Viva* – tenho minhas dúvidas se esse tipo de pergunta seria feito a outras mulheres na terceira idade, como Fernanda Montenegro. Essa curiosidade em relação a Dercy certamente tem a ver com o fato de ela não preencher os lugares e papéis esperados do gênero. Ainda assim, os entrevistadores, ao interpretarem sua liberdade apenas como sexual, manifestam uma curiosidade reprimida e quase animalesca; indicam, dessa forma, as pulsões e os desejos recalcados não só deles, mas da própria sociedade, de forma geral. A bufona Dercy “Não deixa nenhuma pergunta sem resposta”²⁵³ e não trata nenhum tema como tabu; as perguntas, porém, dizem mais sobre os tabus de seus entrevistadores do que sobre si própria. Como afirma Georges Minois (2003, p. 194): “Saber de que e por que riam nossos ancestrais ajuda-nos a compreendê-los.”

Paródia

Não me interessa se o que eu faço é sátira ou paródia, sátira do tragicômico, ou tem outro nome qualquer. Sei que é isso que gosto de fazer. Pegar uma peça séria, drama, dramalhão, alta comédia, e interpretar do meu jeito. (AMARAL, 2011, p. 129)

A paródia é um dos aspectos fundamentais dos procedimentos de Dercy, que já dá indícios de sua vocação paródica na adolescência, ao tentar imitar as atrizes hollywoodianas que admirava na maquiagem, nas roupas e nos gestos. O resultado, que chocava a sociedade conservadora de Madalena, certamente também devia ser cômico, haja vista a distância entre a adolescente que se maquiava na rua com os dedos e saía rebolando para chocar ainda mais e as atrizes provocantes e sensuais que tentava copiar. Seriam também os princípios paródicos que a levariam, alguns anos depois, a escolher o nome artístico fazendo alusão à primeira-dama Darcy Vargas, em mais uma referência à imagem grotesca de oposto do poder.

Anos depois, Dercy investiria na caricatura, forma de paródia individualizada que resalta os aspectos grotescos de uma pessoa específica, e que pode ser negativa e maldosa, com o fim de humilhá-la e escarnecer dela, ou positiva e simpática, brincadeira inocente que

²⁵³ KHOURY, 2001, p. 38.

faz rir ao destacar as particularidades e imperfeições de cada um de nós – ou seja, nossa humanidade. Ao longo da carreira, a atriz caricaturiza diversos artistas, dedicando-se com especial atenção ao procedimento quando cria o número “Salada de artistas”.

A variedade de cantores parodiados indica a rica e ampla tessitura vocal e corporal da atriz, além de sua excelente qualidade de observação. Afinal, na imitação é necessário precisão em identificar e reproduzir os trejeitos físicos e interpretativos que sintetizem as figuras parodiadas, permitindo seu reconhecimento pelo público. Ademais, Dercy fazia caricaturas, e não apenas imitações, exagerando nos trejeitos para, assim, estabelecer o rebaiamento grotesco das figuras e a comicidade: “[...] aí vinha a Carmen Miranda. ‘O que é que a baiana tem?’ E me coçava em lugares que não devia coçar, e eu estou lá, sabe como é, para o povo rir. Estou vendo que tenho que me defender, e o povo se desmanchava em risada.”²⁵⁴

Segundo a atriz, suas caricaturas eram feitas como homenagem, ou seja, de forma positiva e festiva: “Depois que eu fiquei tuberculosa e perdi a beleza da voz, parti para a caricatura, mas sem nunca desrespeitar ninguém.”²⁵⁵ Mesmo assim, o limiar é tênue, e Dercy acha que Carmen Miranda, ao assistir ao número em uma de suas apresentações no cassino de Icaraí, pode ter ficado ofendida e sido responsável pela não renovação de seu contrato.

Muito do teatro de revista sustentava-se em paródias e caricaturas de músicas, cenas de filmes, acontecimentos, personalidades e políticos – e o gênero certamente foi um prato cheio para Dercy nesse quesito. A chave muda, contudo, quando ela começa a parodiar comédias nos anos 50 e insere o teatro popular no teatro oficial, buscando unir os dois modos de produção teatrais – por isso, por exemplo, cerca-se de profissionais renomados do teatro moderno. Fazia isso não como sátira, negativamente e escarnecendo de seu elitismo, mas ao modo carnavalesco, positivo e agregador: “Não só fazia a crítica do que achava errado, como também mexia com o que era considerado certo e bem-comportado. Por exemplo: eu acho *A dama das camélias* uma história de amor linda, maravilhosa, comovente, mas que não deixa de ter o seu lado ridículo e irreal”²⁵⁶.

²⁵⁴ LISBOA, 2002, p. 34.

²⁵⁵ KHOURY, 2001, p. 56, 57.

²⁵⁶ KHOURY, 2001, p. 49.

A iniciativa de encenar comédias renova não só a carreira da atriz como o próprio teatro nacional. Ela subverte as convenções teatrais da época, mostrando que qualquer coisa pode ser encenada com base nos procedimentos do teatro popular; que tais procedimentos não precisam estar confinados a seus gêneros tradicionais; que tudo pode ser visto a partir da percepção carnavalesca de mundo, até mesmo o teatro sério e oficial; e que diversos segmentos da população podem ir ao teatro. Com isso, ela abre outras possibilidades para o teatro nacional, mais inclusivas – tanto no sentido de diversidade quanto no de comunicação/conexão com o público, restabelecendo um pouco da sua qualidade de rito original –, e promove a “[...] *destruição paródica dos laços ideológicos e de sentidos ultrapassados entre as coisas e os fenômenos* [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 408, grifo do autor). Ou seja, Dercy destrói, por meio da paródia, a relação conservadora e obediente existente entre texto e cena, que via o primeiro como superior ao segundo ou que via o teatro apenas como literatura dramática.

A paródia é um procedimento antiquíssimo, presente na cultura popular, na erudita, na massiva e em todos os entrecruzamentos destas. O objeto parodiado pode ser um indivíduo, uma classe social ou profissional, um estilo de representação, um gênero... Para Mikhail Bakhtin, nas festas carnavalescas é a própria vida que é parodiada. A paródia pode ser séria ou risível, negativa ou positiva, depreciativa ou veneradora, progressiva ou conservadora, submissa ou subversiva, sendo que tais opostos não são necessariamente excludentes. Para que seja paródia, contudo, é necessário que tenha uma visão de mundo diferente do original. De acordo com a semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur (2009, p. 251):

O que ocorre é que o discurso paródico ou polifônico é caracterizado por um paradoxal movimento de aproximação/afastamento entre os discursos envolvidos. E dependendo de sutis oscilações e mudanças nesse eixo ambivalente, de simultânea apropriação e desvio de uma mesma idéia, este tenderá para mais ou menos riso, ou para maior ou menor tom de seriedade. Ou seja, se na aproximação/afastamento a primeira força for mesmo que levemente superior à segunda, [...] o que se tem é um efeito de reflexão da idéia do outro na própria idéia. Contudo, se nessa ação simultânea a segunda força for superior, o discurso tende ao distanciamento crítico e, portanto, à deformação da idéia alheia, seja por constrangimento ou polêmica, seja por divertida reconstrução. Há, portanto, não uma reflexão, mas uma refração deformadora da imagem e comparece invariavelmente o grotesco, levando ao estranhamento medonho ou ao riso, que dessa perspectiva é apenas um dos possíveis resultados das distorções operadas.

Em Dercy, a paródia é imbuída do caráter positivo do grotesco, procedimento típico dos setores populares. Essa profusão paródica popular talvez possa ser motivada pelo fato, que já comentamos, de que o popular muitas vezes atua de um lugar que não lhe é próprio, ou seja, parte do que não é seu e por isso sempre faz referência a outro. A paródia popular, assim, pode ser vista como um modo de apreender as coisas no cotidiano, alterando-as em seus usos e reempregos, o que caracteriza uma tática de desvio, e não um questionamento ou enfrentamento direto. Tal procedimento também pode ser entendido como típico dos países subdesenvolvidos (independentemente da classe social), que articulam seu processo de modernização e desenvolvimento econômico, social e cultural sempre tendo como referencial os chamados países de Primeiro Mundo. (ORTIZ, 1994a, p. 29-37) Assim, a paródia encaixa-se perfeitamente na complexa cosmovisão popular, sendo composta de múltiplas vozes, muitas vezes de ideologias contraditórias, e não dissolve o antagonismo, mas o potencializa pela pluralidade – ou, em outras palavras, ao contrário de se assentar como uma ideia fechada, mantém-se em contínua interação e mudança.

Vejamos um exemplo de paródia realizada pela atriz em seu programa *Fala, Dercy*. Exibido no SBT em 2000, o semanal era *talk show*, programa de auditório e teleteatro, numa mistura de formatos típica das práticas populares. Com cerca de uma hora de duração, dividia-se em entrevistas e apresentações musicais e em adaptações de histórias conhecidas, em que Dercy interpretava personagens como Cleópatra, Chapeuzinho Vermelho e Julieta.

No episódio “A viúva do homem que morreu”²⁵⁷, Dercy encena a comédia em um ato *O urso*, escrita pelo russo Anton Pávlovitch Tchékhov em 1888, dez anos antes de estrear a histórica encenação de seu texto *A Gaivota*, realizada pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM). Se Tchékhov já era prestigiado por seus contos cômicos e satíricos publicados em jornais – produção que o fez ser considerado um dos maiores contistas de todos os tempos –, graças à parceria com o TAM ganharia reconhecimento como dramaturgo, escrevendo obras que o consagrariam como um dos pioneiros do teatro moderno, como *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*. Ainda que seja mais conhecido por suas peças longas de quatro atos, como as citadas, Tchékhov também escreveu textos curtos, em um ato, que vão do estudo dramático a gêneros tradicionalmente mais populares, como o *vaudeville* e a farsa. Entre

²⁵⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rQ1xTgJlqEQ>> Acesso em: 02 jan. 2017.

eles está *O urso*, comédia de costumes que tem como personagem principal a viúva Eliena Ivánovna Popova.

De luto há sete meses, Eliena recusa-se a sair de casa e não vê mais sentido na vida sem o falecido marido, Nikolai, jurando ser-lhe fiel até a morte apesar de ele a ter traído e ter sido cruel. Chega à sua casa Grigóri Stepánovitch Smirnov, a quem o marido devia dinheiro. Eliena, que não o conhecia até então, promete pagar-lhe no dia seguinte, mas Grigóri argumenta que não pode esperar, pois está prestes a perder sua propriedade. A viúva mantém a decisão, e ele se recusa a sair da casa até receber o dinheiro. Tal conflito leva a acaloradas discussões entre ambos, pontuadas por críticas de Grigóri às atitudes das mulheres e respostas de Eliena defendendo seu gênero. No ápice do bate-boca, Grigóri sente-se insultado pela viúva e a desafia a um duelo até a morte. Eliena aceita, e vai buscar as armas. Grigóri percebe, então, que está apaixonado por ela, uma “mulher de verdade”, e quando a viúva volta ele diz que vai atirar para cima, revelando seu amor. Eliena não entende sua atitude e afirma sentir ódio por ele. Contudo, como Grigóri ameaça ir embora, ela hesita, até que ambos se beijam.

Na adaptação de Dercy, a história e a estrutura dramaturgica se mantêm praticamente iguais. Ainda assim, o texto é muito diferente do original: afora a mudança do título, que passa a apresentar a personagem principal por meio de uma redundância, a dramaturgia é muito mais curta, com diversas falas cortadas e resumidas, mantendo-se delas apenas a ideia central. Com a remoção de boa parte do conteúdo dos argumentos das personagens, a progressão do conflito da adaptação ocorre de maneira mais acelerada que em Tchekhov, desembocando rapidamente em um bate-boca histérico entre Grigóri (Gregório Matos Vieira, na adaptação) e Dercy. A cena se fundamenta no jogo entre ambas as personagens, e é dessa relação que a atriz desenvolve a comicidade, improvisando e adicionando diversas tiradas ao texto. Ademais, todas as questões amorosas da viúva são reduzidas a impulsos sexuais, em um rebaixamento tipicamente grotesco.

O figurino de Dercy tem diversas plumas e penduricalhos, e o cenário é dominado por tons de vermelho e dourado, com cortinas de cetim e diversos vasos, quadros, estátuas, castiçais, lustres, poltronas e sofás, todos em tamanho grande e em estilos pomposos como o barroco, além de outros objetos que criam uma composição exacerbada do que seria uma casa luxuosa – há, ainda, uma metalinguagem cômica no cenário, com vários porta-

retratos com fotos de Sílvio Santos, dono da emissora, que representa o falecido marido. Assim, Dercy faz referência a elementos associados ao melodrama, que já é marcado pelo exagero, mas exagera-os ainda mais, ridicularizando-os.

A paródia do melodrama, porém, não é negativa, mas tipicamente ambivalente, tratando-se também de uma homenagem ao gênero e à primeira metade do século XX. Tal caráter se explicita quando Dercy, por exemplo, canta a música “Saudade”, de Jaime Redondo, que ficou famosa na voz de Dalva de Oliveira²⁵⁸, cantora que fez grande sucesso durante a Era de Ouro do rádio no Brasil, entre os anos 1930 e 1950. A atriz canta a música seguindo tal estilo interpretativo, buscando expressar os sentimentos de forma exagerada e emotiva – dessa forma, colabora para a composição de seu registro melodramático ao mesmo tempo que homenageia uma das maiores cantoras do Brasil.

Com os cortes no texto, o diálogo da adaptação se desenvolve de forma ágil e fluida, aproximando-se do cotidiano. Essa aproximação, no entanto, ocorre de maneira muito mais intensa graças à linguagem verbal e corporal empregada por Dercy: enquanto os demais atores dizem um texto mais próximo do original, enunciando-o com voz empostada, acompanhada de trejeitos melodramáticos, mantendo, assim, uma gestualidade corporal dilatada e formal, Dercy intercala esse registro com outro, coloquial. No primeiro registro, Dercy gera a comicidade com o mesmo artifício empregado nos cenários, ou seja, tornando o melodrama – gênero conhecido pelo sentimentalismo exacerbado – ainda mais exagerado, extrapolando-o e aproveitando-se de seus gestos característicos, clichês. Já no segundo, utiliza-se de expressões verbais corriqueiras e de uma gestualidade relaxada, agindo com liberdade e fazendo tanto gestos cotidianos como ações imprevisíveis, estapafúrdias. Muitas vezes, é pela alternância brusca entre esses dois registros que a atriz gera o riso, transitando entre ambos por meio de uma quebra abrupta:

Na solidão do meu retiro, há muito tempo perdi o hábito, não suporto ouvir grito! Tenho pavor, tenho vontade de chorar quando eu ouço gritos. Pelo amor de Deus! Pelo amor de Jesus... pelo amor de todos os santos, me faça a gentileza de se retirar, (*quebra*) me faz?, quer me fazer essa gentileza? (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

Durante a quebra, a música sentimental de fundo se encerra, Dercy passa da entonação melodramática para uma cotidiana, e de gestos grandiloquentes de súplica (des-

²⁵⁸ Áudio disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vjlo9VR1vI8>> Acesso em: 02 jan. 2017.

cendo lentamente uma escada) para gestos coloquiais, apoiando-se com uma das mãos no corrimão enquanto com a outra bate no ventre e a põe na cintura. Assim, utiliza-se de diversos recursos para explicitar a quebra e, com isso, fazer rir.

A linguagem familiar: o registro cotidiano e os jogos de palavras

O registro cotidiano usado por Dercy é marcado por um rico vocabulário de expressões, palavras e gírias coloquiais. Vejamos as que ela utiliza apenas no filme *A baronesa transviada*, de 1957:

Eu tô escangalhada; Tuas nega; Bisbilhotar; Dei uma escrachação; Dando sopa; Ir pro beleléu; Morou?; Quebrando o pino; Eu estou sendo mais procurada do que banha no caminhão da Cofap; Descansar o esqueleto; Eu me estrepei; Mixou; Boca de seca-pimenteira; Uma ova; Paulada no crânio; Chover na sua horta; Deixa de chamego; Não compro um quilo de linguiça na casa da banha; Meu joanete tá até de gancho; Arrancar sabugo de unha dos outros; Te manca aí; Acabo com aquele terreiro de macumba; Te guenta aí, a mamãe aqui está cos parangolé positivo aqui no pensador, e vai botar a moçada pra jambrar; Vai ser um xuá!

Além dessas, há as que são utilizadas como xingamento:

Olha a boçalidade!; Cala a boca aí, suas pintas-bravas; Vão agourar o raio que o parta; Na saída eu te pego, ah, desgraçada!; Banha rosa; Borocoxô; Ora, menina, vá pentear macacos!; Chatolina!; Vai ver se eu tô lá na esquina.

Algumas das expressões são ininteligíveis fora do contexto da época, e podem se referir a algo bastante específico. Dercy, por exemplo, faz uso também da expressão “*Arri-vederci, Roma*”, em uma alusão paródica à música de mesmo nome, que fez grande sucesso na época – segundo a *Revista do Rádio* de 25 de agosto de 1956, estava em segundo lugar no ranking dos discos mais vendidos²⁵⁹ – e foi gravada no mesmo ano por diversos artistas, como Neuza Maria, Pedroca e Zezé Gonzaga.

Tais expressões e gírias são um dos procedimentos que ela emprega para aproximar-se da linguagem de seus espectadores, colocando-se no mesmo nível que eles e gerando identificação. Com isso, instaura com seu público o que Mikhail Bakhtin denomina de linguagem familiar, ou seja, uma linguagem comum compartilhada por um grupo, com o tom

²⁵⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/144428/18983>> Acesso em: 28 dez. 2016.

da conversa franca, do “jogar conversa fora”. Assim, a atriz estabelece um jogo de igualdade e sinceridade entre palco e plateia, fazendo uso da naturalidade, da espontaneidade, do relaxamento e da verdade, que são, como já vimos, fundamentais no desempenho de Dercy. Segundo Bakhtin (2013, p. 163):

Cada época tem as suas regras de linguagem oficial, de decência, de correção. Em cada época, existem certas palavras e expressões que servem de sinal: assim que alguém as emprega, há permissão para exprimir-se em completa liberdade, para chamar as coisas pelo seu nome, para falar sem reticências nem eufemismos. Essas palavras e expressões criam um ambiente de franqueza, dirigem a atenção para alguns assuntos, trazem concepções não oficiais.

Fora as expressões coloquiais, Dercy lança mão de outros procedimentos que evidenciam como ela opera ludicamente a linguagem:

Neologismo:

Tem bacalhau com rabanada, chama-se rabalhoada. (*A baronesa transviada*, 1957)

Trocadilhos:

AMBRÓSIO – O cinema nacional precisa de uma mulher da sua envergadura.

DERCY GONÇALINA – Ele disse que eu uso verdura?

EDUARDO – Não, Gonçalves, ele disse envergadura.

DERCY GONÇALINA – Ahm, cavalgada. (*A baronesa transviada*, 1957)

Rebaixamento de nomes próprios:

DERCY MENINA – Rua das Marrecas Peladas, 48. Marreca Pelada. Porra, por que que não botaram uma marreca cabeluda aqui? [...] Ô dono! Tem alguém aí, ô? Seu, seu coisa?

MORDOMO – Olá, aqui é a residência da família Arabatachatachatacha. [...]

DERCY MENINA – Eu sou a filha do casal Bacarracamurcha, conhece eles? Baca-rraca-murcha!

RAMÓN – Bacarracamurcha. (“O filho perfeito”, *Fala, Dercy*, 2000²⁶⁰)

O nome próprio, ao ser utilizado ludicamente, ganha o caráter de apelido, de exclusividade e individualidade, adquirindo um aspecto cômico e tornando-se ambivalente. No caso de Arabatachatachatacha, trata-se do uso lúdico da sonoridade, enunciado com um tom de duplo sentido sexual; já Bacarracamurcha indica, por uma troca de sílabas, o caráter da personagem – barraca murcha. Nas palavras de Bakhtin (2013, p. 405):

Se um nome tem um valor etimológico *determinado e consciente* o qual, ainda por cima, *caracteriza a personagem* que o traz, já não é mais um no-

²⁶⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z6irWwQGLaU>> Acesso em: 07 jan. 2017.

me, mas uma *alcunha*. Esse nome-*alcunha* não é jamais *neutro*, pois o seu sentido inclui sempre uma *idéia de apreciação* (positiva ou negativa) [...] (grifo do autor)

Para Bakhtin (2013, p. 374), esses jogos de palavras liberam provisoriamente a linguagem das suas “[...] relações de sentido, enquanto forma de livre recreação. É uma espécie de carnavalização da linguagem que a libera da seriedade malsã e unilateral da concepção oficial, assim como das verdades correntes e dos pontos de vista ordinários.” As palavras se desprendem de seu sentido, da lógica e da hierarquia verbal, possibilitando múltiplos usos da língua e de significados:

Se, na verdade, não se obtêm, na maioria dos casos, novas relações estáveis como consequência dessa associação, não é menos certo que a coexistência, por mais efêmera que seja, dessas palavras, expressões e coisas fora das condições correntes, termina por renová-las, por desvendar a ambivalência e a multiplicidade das significações internas que lhes são inerentes, assim como as possibilidades que contêm e que não se exteriorizam nas condições habituais. (BAKHTIN, 2013, p. 371, 372)

O palavrão e o xingamento

O exemplo mais icônico do uso que Dercy faz da linguagem familiar é o palavrão, sua marca registrada e elemento-síntese de seu estilo de representação. Como vimos, o uso do palavrão surge de maneira consciente, a partir da observação de um espetáculo do teatro dos Estudantes de Coimbra, de Portugal – ou melhor, da observação da reação do público:

Sou pioneira do palavrão só mesmo no teatro, porque aqui no Brasil vá tomar no cu, não fode e vai para a puta que o pariu se diz desde 1500, que deve ser as primeiras noções de cultura que os galegos ensinaram aos nossos índios. Eu teria muito orgulho em ser a pioneira do palavrão no teatro aqui, porque assim todos se lembrariam pelo menos que fui pioneira de alguma merda. Só que foram também os portugueses que introduziram o palavrão no teatro em setembro de 1951. (KHOURY, 2001, p. 82)

A atriz conta que não falava palavrão quando criança – “Fui criada com um certo cuidado pelo menos nisso, meu pai era maçom, era grau três da Maçonaria e seu administrador. Então era um homem sério que só foi bandido com a minha mãe. E nós sofremos

muito por causa disso. Em casa eu não falava palavrão”²⁶¹ –, o que talvez indique mais um exemplo do grotesco como expressão das pulsões recalcadas no ser humano.

Para Dercy, o palavrão em cena é uma expressão natural, uma forma de aproximar a linguagem de seus espetáculos da linguagem de seu público, cotidiana, e criar identificação. O palavrão deve ser utilizado, então, de modo a reforçar essa naturalidade, e não de forma arbitrária ou inconsequente:

[...] não gosto de gente que fala palavrão de mau jeito perto de mim. Porque a maioria não sabe falar naturalmente, como se fosse uma pontuação, e quando fala soa grosseiro, ofensivo. Não falo palavrão para ofender nem magoar ninguém. Falo para divertir, para alegrar, e, se uma pessoa não tiver a mesma intenção, melhor que não fale nunca perto de mim. (AMARAL, 2011, p. 15)

É curioso notar como Dercy opõe o uso do palavrão como divertimento a seu uso como ofensa, relativizando a definição habitual do palavrão, que o limita a “palavra grosseira e/ou obscena”, segundo o *Dicionário Houaiss*. A atriz entende que seu uso do palavrão não é ofensivo, ou seja, não é um xingamento. Contudo, isso não significa que ela não xingue os outros, como já vimos em exemplos anteriores – a diferença é que, quando o faz, torna os xingamentos cômicos, empregando alguns procedimentos que deixam em segundo plano seu caráter ofensivo. Vejamos:

DERCY VIÚVA – Grosseirão, que monstro, cafajeste... Fera da Penha. Maníaco do parque, tarado! Bater num senhor... bandido! Esss... francamente, francamente.

GREGÓRIO – O que foi que a senhora disse?

DERCY VIÚVA – Tarado da Penha! Seu cafajeste. Você é um monstro. É um maníaco da Penha. (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

Nesses diálogos, para obter comicidade, Dercy faz uso, em primeiro lugar, da **verborragia**, ao desferir xingamentos em série e provocar o riso pelo excesso e pela repetição; em segundo lugar, do **histrionismo**, ao gritar alguns dos xingamentos e fazer rir novamente pelo excesso, mas agora explorando os extremos de seu estado colérico; e, por fim, da **excentricidade**, ao optar por expressões inusitadas como xingamento, como “fera da Penha” e “maníaco do parque”. A excentricidade não precisa vir necessariamente de referên-

²⁶¹ LISBOA, 2002, p. 35.

cias a famosos criminosos brasileiros, mas pode estar presente em expressões insólitas, como “cachorra leprosa” (“A saudade”, *Fala, Dercy*, 2000²⁶²).

Quanto ao palavrão, Dercy em geral recorre a alguns procedimentos para retirar seu caráter ofensivo:

Durante o desenvolvimento de uma ideia: ela diversas vezes utiliza o palavrão durante uma fala longa. Sem interromper o raciocínio, o palavrão (geralmente porra) não é dirigido ao interlocutor nem a ninguém – portanto, não tem caráter de xingamento –, servindo para acentuar o que é dito:

[Falando sobre o diagnóstico de seu câncer] Pegou no meu estômago. O médico me disse “Pegou na primeira parede”. E eu, a UTI na porta do teatro, eu falei: “Eu tenho que trabalhar três dias”. Dei três espetáculos sabendo que eu tinha que pagar meu túmulo, porra, eu não ia... eu sabia que ia morrer. No terceiro dia, eu me entreguei. Eu saí de cadeira de rodas, já fui direto, já fui direto pro hospital. Foi muito bonito aquilo. (“O filho perfeito”, *Fala, Dercy*, 2000)

No exemplo, o palavrão segue-se a uma frase que, por si só, já é cômica (a revelação de que se apresentara para pagar o túmulo) e é dito na mesma toada. Assim, serve apenas para acentuar a comicidade, destacando-se pouco – seja na entonação, seja no ritmo da fala – e soando com naturalidade.

Para enfatizar a surpresa: nesse caso, o palavrão recebe destaque durante a fala, sendo antecedido e sucedido por pausas que podem ser de menor ou maior duração, a depender do estado emocional que a atriz imprime ao vocábulo. Independentemente do estado (alegria ou indignação, por exemplo), o palavrão está sempre acompanhado de um tom de espanto e de uma expressão incrédula, embasbacada (por exemplo, com os olhos arregalados e a boca aberta), o que aumenta a impressão de espontaneidade:

Você acha que eu posso interpretar uma juvenzinha de 18 anos? Puta que pariu! É muita coisa... (“O filho perfeito”, *Fala, Dercy*, 2000)

GREGÓRIO – Eu exijo, eu exijo um duelo!
DERCY VIÚVA – Porra... Porra... duelo? (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

Suprimindo seu final: a atriz apenas sugere o palavrão, sem dizê-lo completamente – suprime o final ou o substitui por uma onomatopeia/palavra com sonoridade pare-

²⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q7nUFM4z_2w> Acesso em: 08 jan. 2017.

cida. Utilizado em expressões compostas como “filho da puta” e “vai tomar no cu”, o procedimento muitas vezes é empregado quando Dercy vai usar o palavrão como xingamento, mas quer evitar seu caráter ofensivo – nesses casos, não o pronuncia integralmente e também faz um gesto como se estivesse controlando a raiva, um pouco antes da palavra final sugerida:

Atrevido! Filho da... Sentou de novo... Ele tá querendo! (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

Eu gosto de agradecer quando eu me sinto agradecida. Tem gente que fala obrigado até quando tá com raiva. Ah, eu não. Eu na mesma hora mando “Vai tomar no ôoo...”. Eu mando muitas coisas, as mesmas coisas que a madre superiora diz. Quando dá um tropicão, (*gesto de tropeçar*) “bando de put..uiouo.” (“O filho perfeito”, *Fala, Dercy*, 2000)

Vai pra luta, seu filho da luta! (“Cleópatra”, *Fala, Dercy*, 2000²⁶³)

A sugestão do palavrão também é utilizada como quebra cômica do registro melodramático para o cotidiano:

Eu sei que ele não prestou. Ah, eu sei que ele foi mau, perverso, injusto, mas eu não farei a mesma coisa que ele fez não. Eu não, eu num, eu não sou igual a ele. Eu serei fiel – até o fim dos meus dias. Eu quero provar àquele canalha, filho da... que eu sei amar, eu sei amar, eu tenho amor dentro de mim! (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

Para relaxar o público: em um procedimento que muitas vezes é empregado com os anteriores, o palavrão também pode ter a finalidade de relaxar o espectador. Para analisarmos essa função, voltemos a falar do episódio “A viúva do homem que morreu”, comentando seu prólogo. No início do programa, Dercy faz uma breve apresentação em que cumprimenta o público e fala das atrações do dia, uma prática comum e antiga do teatro popular que possui diversas finalidades. Dario Fo (2004, p. 194, 195) explica algumas delas:

Aprendemos, juntos, a usar certos elementos mecânicos, ou seja, realizamos e improvisamos sempre um prólogo para iniciar os nossos espetáculos (retomamos esse bom hábito do teatro “à italiana de antigamente”), como método de sondagem, aproximação e ligação. [...] Em suma, a coisa funciona do seguinte modo: ficamos de olho em certos espectadores vistosos, que se destacam na plateia. Por meio deles, tentamos entender com que tipo de público vamos lidar. Nossa preocupação maior é deixar o espectador relaxado.

²⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5_g6u99ljXU> Acesso em: 07 jan. 2017.

Ainda que não necessariamente se dirija a espectadores específicos, a função de relaxar o espectador é clara na apresentação de Dercy. Durante a parte cênica propriamente dita, o teleteatro, em cerca de vinte e nove minutos são ditos apenas dois palavrões: “porra” (repetido duas vezes) e o leve “que se dane”. Já durante os breves dois minutos e quarenta segundos do prólogo, a atriz manda quatro palavrões, que são ditos nove vezes no total: “porra”, “merda”, “que se dane” e “puta”. Como se pode notar, Dercy emprega os palavrões de forma muito mais excessiva e repetitiva no prólogo do que no teleteatro, com a função de relaxar o público por meio do riso. Com a resposta espontânea e direta do público, a atriz pode ainda sondar características da massa de espectadores (se são muito ou pouco receptivos, se reagem com mais ou menos rapidez, se são muito ou pouco participativos etc.).

O palavrão é mais um procedimento a que Dercy recorre para instaurar uma atmosfera franca e festiva com seus espectadores. Sem estar em uma posição de superioridade, mas em pé de igualdade, ela pronuncia o palavrão “[...] no meio da multidão, saído da multidão e a ela dirigido. O que tem a palavra é solidário do público, não se opõe a ele, não lhe passa sermão, não o acusa, não intimida, mas *ri* com ele.” (BAKHTIN, 2013, p. 144) É essa igualdade que permite à atriz, por exemplo, xingar os próprios espectadores:

DERCY – A gente tá sujeito na vida a situações muito variadas, não é verdade?

PÚBLICO – Ééé.

DERCY – Vocês também parecem vaca de presépio... Ééééé. (“Cleópatra”, *Fala, Dercy*, 2000)

Dercy entra, aplaudida pelo público.

PÚBLICO – Dercy! Dercy! Dercy!

DERCY – Obrigada! Muito obrigada! Muito obrigada! Ó que beleza...

PÚBLICO – Dercy! Dercy! Dercy!

DERCY – Chega, porra! (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

A atriz opera os procedimentos da linguagem familiar – o registro cotidiano, os jogos de palavras, o palavrão e o xingamento – não de forma isolada, mas misturando-os, em uma carnavalização festiva da língua. Assim, reproduz as múltiplas camadas de significação tipicamente popular. No exemplo a seguir, ela se utiliza de diversas operações cômicas da linguagem, como o rebaixamento do nome próprio, os trocadilhos e a paródia da comunicação em norma culta ou formal. Dessa forma, faz um duplo movimento, transgredindo as regras de bom-tom e etiqueta com sua linguagem familiar e ao mesmo tempo parodiando-as

– com isso, a franqueza se instaura, e não há mesóclises em que a hipocrisia possa se esconder:

DERCY CLEÓPATRA – Ooooi. Que quereis? Que vides fazer aqui? Falai-vos! Quem soides? Onde foides?
 AMORKAKA – Amorkaka.
 DERCY CLEÓPATRA – Amor quê?
 AMORKAKA – Amorkaka. Eu, seu fiel ministro, grande faraona.
 DERCY CLEÓPATRA – Faraona? Eu sô faraona? (*Para o público*) Ele me chamou de fanchona! (*Volta*) Falai-vos, senhor. Desembuchai-vos.
 AMORKAKA – Agripa está aí.
 DERCY CLEÓPATRA – Gripa?! Quem que tá com gripe? Eu não quero ninguém com gripe aqui. Dá vacina em todo mundo, principalmente nos velhos!
 AMORKAKA – Não, não, não, eu não estou falando de gripe, doença.
 DERCY CLEÓPATRA – Quem é que gripe?
 AMORKAKA – Eu estou falando de Agripa. É enviado de Roma.
 DERCY CLEÓPATRA – O viado de Rom... mandaram...? Aqui já tem viado pra caramba, pra que mais viado? [...]
Agripa entra e faz duas saudações.
 DERCY CLEÓPATRA – Pra que tanta viadagem, não precisa isso. Chega de frescura, quem é você, ô viado?
 AGRIPA – Eu sou Agripa. [...] Júlio César acaba de declarar guerra ao Egito, esta é a notícia má.
 DERCY CLEÓPATRA – Vai ter guerra? [...] Ih, que bom, vai ter guerra, que tempo que não tem uma! Porra, desde 42 eu não vejo um tirinho! E a boa notícia, meu caro... senhor, que... (*Para o público*) tesão que ele... (“Cleópatra”, *Fala, Dercy*, 2000)

O corpo: a indumentária, a careta, o sexo, a comida, a escatologia e a velhice²⁶⁴

O corpo grotesco se expressa também na aparência. Na Idade Média, os bufões tinham uma indumentária característica, que podia contar com elementos como “[...] um capuz, acessório ultrapassado e ridículo, com orelhas de asno, que significam ignorância e sensualidade e que são símbolo de degradação. Como na Antiguidade, ele tem, muitas vezes, o crânio raspado, com exceção de uma mecha frontal [...]” (MINOIS, 2003, p. 228). Ou, por outro lado, podiam se vestir “[...] magnificamente, como o próprio rei.” (MINOIS, 2003, p. 228)

²⁶⁴ É preciso ressaltar a importância da obra da semióloga e pesquisadora de teatro popular Virginia Namur para este subcapítulo, em especial em suas considerações sobre o corpo grotesco no capítulo VI “Impertinências e inadequações: um bufão em palco italiano”.

A bufona Dercy segue a linha exuberante, usando vestidos cheios de brilhos e paetês, ao modo das vedetes da revista ou das estrelas de Hollywood, e por muito tempo exibiu grandes e valiosas joias de pedras preciosas. No entanto, não buscava reproduzir um ideal de beleza harmônico, e sim exagerar suas características – tornava-se, assim, uma paródia-homenagem, antivedete. A partir da década de 50, passou a usar sempre perucas loiras, escondendo os cabelos, de que não gostava. Quanto a plásticas, fez “uma cacetada. Fiz no peito, na bunda, na cara, já fiz uma porrada, e quer saber quando vou parar de fazer plástica? Quando a buceta se juntar com o queixo. (*Risos.*)”²⁶⁵ Usava cílios postiços e maquiagem excessiva, que às vezes se acumulava de um dia para o outro. Dercy não seguia práticas comuns de higiene pessoal:

[...] só tomo banho de vez em quando, porque banho eu acho um saco tomar, e raramente escovo os dentes. Você quer saber por que eu tenho os dentes bonitos até hoje? [...] Não uso esses produtos sintéticos que são prejudiciais, que ao invés de prevenir, provocam as cáries. Uso carvão! Uso pó de carvão para arear os dentes. (KHOURY, 2001, p. 17)

Dercy explorava livremente o corpo. Para se cuidar, tomava diariamente pó de babaçu ou guaraná e comia sementes de girassol. Fazia o que queria para se sentir bem, sem se importar muito com regras de higiene ou saúde. E sentir-se bem, para Dercy, era algo marcado pelo excesso. Seu corpo extrapola a medida do comedimento e do cotidiano, ultrapassa os limites usuais e se destaca, resultando em uma figura tipicamente grotesca, não devido à deformidade corporal, mas ao exagero.

O corpo grotesco opõe-se aos cânones clássicos, na medida em que estes valorizam as formas bem-acabadas – o corpo clássico é perfeito, um ideal a ser alcançado. Já o corpo grotesco é objeto de riso e escárnio, podendo ser também repugnante e assustador; é a manifestação concreta da imperfeição do homem, escancarando e acentuando seus defeitos e fragilidades. Enquanto o corpo clássico é imune a qualquer alteração externa, o grotesco, ao contrário, se interessa por tudo que ultrapassa as fronteiras do corpo:

É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. (BAKHTIN, 2013, p. 23)

²⁶⁵ KHOURY, 2001, p. 16.

Por princípio incompleto, o corpo grotesco se mantém em constante transformação, imbuído de um caráter renovador. Isso é visível em Dercy, que reage a tudo que acontece ao redor e muda continuamente de expressão: a boca ora está crispada – com os lábios direcionando-se a todas as direções –, ora escancarada, com a língua de fora; as sobrancelhas reagem ao ouvir e ao falar, com os olhos ou cerrados ou arregalados; e até o nariz consegue ser expressivo. Dercy tem um repertório vastíssimo de caretas, que expressam as mais diversas emoções. Mas, como afirma o pesquisador de circo e teatro Mario Bolognesi (2010, p. 78), o “[...] cômico transita no âmbito do entendimento e não do sentimento.” Assim, Dercy não reproduz a sensação emocional, mas a parodia, e o faz de maneira exagerada, utilizando toda a sua máscara facial, para que o público entenda o sentimento parodiado. No cinema e na televisão, ela explora suas caretas com mais atenção, para aproveitar de forma inteligente os planos fechados e *closes* que só a câmera permite. As partes do rosto que permitem maior exploração são a boca e o conjunto dos olhos e sobrancelhas, elementos que, de acordo com Bakhtin (2013, p. 277), são muito explorados pelo grotesco:

[...] os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*. (grifo do autor)

Não à toa, dois dos gestos mais marcantes de Dercy saem da boca e efetuam trocas com o público: a cuspidela e o selinho – procedimento que se torna marca registrada em seus últimos anos de vida²⁶⁶.



O amigo Nestor Lopes reuniu uma série de fotos de Dercy da

facebo-

ok, disponível em: https://www.facebook.com/nestor.lopes1/media_set?set=a.857934297615039.1073742714.100001954302150&type=3 Acesso em: 03 jan. 2017.

(Caretas de “A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

Qualquer pensamento de Dercy era traduzido em careta ou gesto, afetando não só o rosto, mas o corpo inteiro. Afinal, as vontades e ideias da figura grotesca não são expressas pelo pensamento abstrato, são de uma racionalidade corporal, que evita qualquer psicologismo. Por isso, o procedimento fundamental do grotesco é o rebaixamento – a passagem de tudo o que é elevado, abstrato, para o concreto, do intelectual para o corporal. Ao parodiar comédias, por exemplo, Dercy rebaixa suas pretensões moralizantes e intelectuais, e os ideais elevados das personagens tornam-se necessidades fisiológicas:

Em qualquer peça, mesmo dramática, sempre dá pra descobrir as fraquezas da natureza humana, e foi isso que fiz em *A Dama das Camélias* e em *Tudo na Cama*, uma adaptação de *O Leito Nupcial*, que montei vinte anos depois. O texto ficava no meio-termo, com cenas muito tristes e outras mais ou menos engraçadas. Praticamente só havia duas personagens: a mulher e o marido, gente muito educada, muito fina, toda cheia de nove-horas. Eu falava pra personagem do meu marido na peça:

– Você peidou!

O público caía na gargalhada.

– Não, não peidei!

Ele podia negar, mas a pose da personagem já tinha ido pro beleléu. Era isso o que eu queria. Não foi Shakespeare quem disse que para fazer rir o melhor é mostrar as fraquezas humanas? Se não foi ele, foi outro cara sabido daquele tempo. É isso que tenho feito a vida inteira. Nas minhas mãos, a maior tragédia vira comédia. Talvez seja essa a minha grande contribuição ao teatro brasileiro. Quando estou no palco, tudo acaba ficando engraçado, até *A Vida de Cristo* ficaria. Quer apostar? (AMARAL, 2011, p. 131, 132)

Não há personagem sério, dramático ou trágico que sobreviva dignamente à sua natureza humana, e uma caganeira, um pum ou até um simples arroto derrubam qualquer aspiração intelectual. Essa era a forma de Dercy rebaixar seus espetáculos, e é bastante significativo que ela diga que o que faz é mostrar as fraquezas humanas de suas personagens, pois assim remove qualquer idealização que possa existir e ressalta sua condição de humanidade, profundamente imperfeita. Dessa forma, iguala a personagem ao espectador e acaba com falsos moralismos: sobra apenas a verdade, concreta e corpórea, e só nos resta rir da condição humana, ridícula e sem sentido. Grotesca.

O grotesco lida com os desejos reprimidos do ser, e as partes baixas e o sexo possuem papel central em seu corpo. Um dos procedimentos mais utilizados por Dercy para provocar o riso são as alusões ao sexo, por meio de duplos sentidos. Na realidade, o duplo sentido não se realiza necessariamente por causa do significado da palavra, mas pela ento-

nação e pelo gestual, malicioso e/ou com referência direta ao baixo corporal. Assim, qualquer termo podia aludir ao órgão sexual masculino e feminino, a depender do contexto. No episódio “Cleópatra” do programa *Fala, Dercy*, por exemplo, a vagina podia ser “butique”, “charme” ou, referindo-se ao universo da personagem, “pirâmide”:

Ah... para com isso, cara! Pra homem eu já fechei a boutique faz tempo!

É, minha filha, seu charme não é maior que o meu, que eu tô com um charmão que você vai ver. Mostra teu charme se tu é mulher, eu mostro o meu, tu quer ver? Tu quer ver meu charme? Mostra o teu... Querida!

Eu quero te mostrar a minha pirâmide, tá linda, eu tenho uma puta pirâmide. Quer ver minha pirâmide? (“Cleópatra”, *Fala, Dercy*, 2000)

Nos dois últimos exemplos, na primeira vez em que diz “charme” e “pirâmide” Dercy utiliza um tom cotidiano, criando na segunda vez o duplo sentido, por meio da entoação e do gestual. Já as referências ao pênis, no episódio em questão, vêm da tradicional “cobra” – há cobras vivas na ambientação –, do termo “berimbau” – na frase “vamos brincar de berimbau”, em que gera rapidamente o duplo sentido em parte graças à rima sonora com “pau” –, e do ingrediente “nabo”, quando primeiro diz sem malícia alguma:

DERCY CLEÓPATRA – Olha, minha querida! Nosso prato de hoje... (*Dercy está cozinhando e, entre os ingredientes, pega um grande nabo. Surpresa, diz*)
Cê viu o tamanho do nabo?

Em seguida, improvisa com o objeto cênico, com leve malícia:

SÚDITA – Lindo, lindo, lindo, lindo.
DERCY CLEÓPATRA – Pequeno?
SÚDITA – Lindo.
DERCY CLEÓPATRA – Cê gosta?
SÚDITA – Muito.
DERCY CLEÓPATRA – Fica com ele pra você. (*Dercy o entrega à Súdita*) Enfia aqui! (*Tira-o de suas mãos e o coloca no decote da Súdita*)
SÚDITA – (*Rindo*) Não dá!

Dercy ensina as receitas de rabada de cobra e moqueca de piranha do rio Nilo, em mais alusões ao masculino e ao feminino. A atriz faz isso parodiando a apresentadora de programas culinários Ana Maria Braga quando procura o Lorinho, em referência ao Louro José – boneco companheiro de Braga –, usa expressões características, como “é uma receita econômica” e “pega o lápis!”, e experimenta a comida embaixo da mesa, bordão da apresentadora. Depois, volta a usar o termo, agora explicitando o duplo sentido:

DERCY CLEÓPATRA – Eu tô misturando aqui piranha, cobra, Marco Antônio, vai... vai tudo aí, vai tudo. (*Em tom romântico*) Marco Antônio... Falei nele, meu coração bateu. Meu grande amor... Ai, Marco Antônio, que saudade que eu tenho do nabo dele! (*Pega o nabo*) (“Cleópatra”, *Fala, Dercy*, 2000)

O esquema de progressão, da surpresa inocente e sem malícia ao uso explícito do duplo sentido, é muito utilizado por Dercy no procedimento da alusão às partes baixas. Outro elemento característico no trecho é o rebaixamento do amor, que sempre tem uma carga sexual. Vejamos outro exemplo:

Pra falar a verdade, de todos os homens que conheci, o melhor foi meu falecido marido. Eu não sei, eu amei, eu amei. Eu amei com toda a devoção, com todo o carinho, com toda... tesão, como a macacada diz hoje. Sabe o que ele me fazia? Me sacaneava, me enganava. Ele tinha um furor... ele tinha furor uterino! Uterino? Não, ele tinha furor... bagal, é no bago que ele tinha! Cortejava outras mulheres na minha cara, sem a menor cerimônia. (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

O uso do baixo corporal e as inúmeras referências ao sexo podem ser vistos como uma das pulsões recalcadas em sua personalidade e que são exploradas em cena. Afinal, Dercy dizia que o “sexo pra mim foi sempre uma coisa totalmente secundária. Passei muitos anos sem saber o que era um orgasmo, não achava a menor graça, não tinha o menor prazer.”²⁶⁷ Também dizia que não tinha amado, mas fazia negócio, e que talvez seu único amor tivesse sido o de infância, Luís Pontes. Os homens, na realidade, só a decepcionaram – “Tentei compreender os homens de todas as maneiras, tentei gostar deles, fui companheira de todo o tipo de homem, mas nada deu certo. De alguns anos pra cá, eu não suporto nem que eles me toquem, o contato das mãos deles em mim me causa até náuseas...”²⁶⁸ –, e no fim da vida achava que deveria ter amado uma mulher, mas “agora eu com noventa e três anos não dá mais pé, mas até que seria interessante ter gostado de uma mulher, porque uma mulher entende muito mais a mulher do que o homem. A mulher sabe conversar, é delicada, é compreensiva, é forte...”²⁶⁹ Assim, talvez em cena Dercy desse vazão a seus desejos afetivos reprimidos.

Na paródia de Ana Maria Braga, há mais um elemento típico das imagens grotescas – a comida. Segundo Bakhtin (2013, p. 245):

²⁶⁷ AMARAL, 2011, p. 93.

²⁶⁸ KHOURY, 2001, p. 98.

²⁶⁹ KHOURY, 2001, p. 96.

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O *encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (grifo do autor)

Como em muita coisa da bufona Dercy, o uso grotesco da comida tem relação com sua vida pessoal. Ela conta que, na infância, costumava comer com a mão e tinha dificuldade para se comportar conforme a etiqueta em jantares sociais chiques: “quando eu vou a uma recepção ou jantar de cerimônia e os anfitriões tacam vinte talheres e recipientes diferentes, eu finjo que fico conversando com os outros até que o primeiro comece a comer, para então imitá-lo.”²⁷⁰ Diversas pessoas elogiam sua comida, que não tinha restrições alimentares e, mais um reflexo de sua personalidade excessiva, era muito apimentada.

Como tudo que entra sai, os excrementos completam o ciclo grotesco, ao mesmo tempo renovando-o por suas qualidades fertilizantes. No episódio “Cleópatra”, Dercy une a comida e a escatologia em festiva ambivalência rebaixadora, ao elencar um cardápio de comida para pobre: “*Strogonoff*. Bolinho de roquefort. Lagosta à milanesa. Caviar. Fazer batata *sauté*. *Petit pois*. Xixi de galinha. Cocô à Mato Grosso.”²⁷¹ Ambas eram tão importantes para a atriz que ela ainda as selecionaria como duas das três melhores coisas do mundo: “A coisa melhor do mundo é comer. Eu, pra mim, é melhor do que trepar, melhor do que fazer bobagem, muita bobagem. Pra mim comer. Comer e dormir. São as duas coisas primordiais. E cagar, também. Cagar é bom. Ah, cagar é ótimo.”²⁷² Bakhtin (2013, p. 130) destaca a importância dos excrementos:

As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do “baixo” material e corporal: elas simultaneamente rebaixam e dão a morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão estreitamente ligados ao *riso*. [...] Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades é a matéria e o princípio corporal *cômicos* por excelência,

²⁷⁰ KHOURY, 2001, p. 40.

²⁷¹ “Cleópatra”, *Fala, Dercy*, 2000.

²⁷² Entrevista de fonte desconhecida. Trecho recortado disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFqwwxYRUUpU> Acesso em: 03 jan. 2017.

a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime.

Ainda há muitos outros exemplos de como Dercy utiliza o baixo corporal. Como o gesto, numa briga, de dar uma barrigada e lançar o ventre em direção ao oponente. Ou o rebaixamento literal do corpo, quando se deita de costas no chão e joga as pernas para o alto. Na realidade, tudo na bufona passa pelo plano material-corporal. Essa é sua concepção de mundo, sua cosmovisão.

Com os anos, seu corpo ganha uma nova característica a ser explorada: a velhice. Ao longo do tempo, a velhice se torna um tema comum em suas entrevistas e espetáculos, e, em decorrência disso, a morte, como um espectro que se aproximava. Mas sua longevidade ganha um caráter surpreendente. Ela sobrevive a um acidente de carro, a um câncer e ao centenário. Quanto mais envelhecia, mais seu corpo contrastava com a vitalidade e disposição que continuava a demonstrar em cena, mais os opostos se acentuavam, e, consequentemente, mais se evidenciava a ambivalência grotesca.

Quando criança, Dercy frequentava o cemitério onde seu avô, que era coveiro, trabalhava e ali brincava com as caveiras: “Eu ficava ansiosa esperando o dia em que ele ia abrir uma sepultura, pois aí é que eu ficava horas e horas brincando com as caveiras. Eu fazia desenhos com os ossos e com a cabeça eu jogava futebol, sozinha.”²⁷³ Ela até usava as cabeças para assustar irmãs e primos, quando ria com o medo deles. A morte era vista com naturalidade, uma característica típica da cosmovisão grotesca e positiva, em que a morte do antigo representa o nascimento do novo. Tal ciclo morte-vida-nascimento é o que mantém a existência do povo, regenerando-se continuamente: “[...]o mesmo povo que morre e se renova; esse povo único que é ao mesmo tempo louvado e amaldiçoado. Mas, mais longe, por detrás do povo, está o mundo inteiro jamais pronto, inacabado, que morre dando à luz e que nasce para morrer.” (BAKHTIN, 2013, p. 143, grifo do autor) Ao envelhecer, porém, ela passa a ter pavor da morte, e impede até que seus personagens morram em cena. A atriz critica a individualização negativa em que a morte se transformou, em nossa sociedade:

Eu tenho pavor da morte! A morte é um troço muito feio. Os homens fizeram a morte ficar sendo um negócio tétrico. Qualquer aviso de perigo, o símbolo que eles usam é a caveira com dois ossos cruzados. [...] Antigamente, eu achava os esqueletos, a caveira, o cemitério e a morte coisas muito

²⁷³ KHOURY, 2001, p. 31, 32.

naturais, e hoje tenho horror em pensar nela porque eu acho defunto uma coisa horrorosa. Acho sadismo se expor defunto no velório. É uma coisa mórbida. Para quê? Vamos lembrar das pessoas queridas cheias de vida e de alegria. Defunto é feio. Defunto me incomoda. (KHOURY, 2001, p. 32)

Dercy não acreditava em reencarnação e, no fim da vida, não tinha religião, apesar de ter frequentado centros espíritas, terreiros e até ter sido médium, recebendo santos. Mas sua cosmovisão pertencia ao plano material-corporal, e para ela Deus não era só do plano celestial, mas “tudo. A natureza, a Lua, os astros, o universo, eu. É isso mesmo, Deus está dentro de mim. Não vejo Deus como as religiões pregam, e praticar uma religião, com todo o respeito, sempre foi um atraso de vida. Não gosto de intermediários.”²⁷⁴

Curiosamente, sua visão de Deus ligada à natureza e à materialidade tem certos paralelos com a de Menocchio, moleiro do século XVI queimado pela Inquisição, objeto de estudo do historiador Carlo Ginzburg no livro *O queijo e os vermes*. O estudo de Menocchio é exemplar do que se convencionou chamar de mentalidade popular, e demonstra um pouco como as práticas de desvio se inserem nos sistemas instituídos – no caso, a religião católica. Para o moleiro: “Eu acredito que o mundo todo, isto é, ar, terra e todas as belezas deste mundo são Deus [...]: porque se diz que o homem é formado à imagem e semelhança de Deus, e no homem existe ar, fogo, terra e água, e disso segue que ar, terra, fogo e água são Deus.” (GINZBURG, 2006, p. 111) A ligação entre Menocchio e Dercy pode ser só mera coincidência, no entanto, é instigante perceber as conexões que podem ser feitas a partir do que se chama de cultura popular. Como uma rede de saberes e práticas integradas, estas caminham sob nossos olhos como se fossem invisíveis, avançando cotidianamente, em constante e perene renovação. Deixemos, porém, as pretensões intelectuais de lado: no fim, tudo se resume ao básico: rir, comer, cagar, trepar.

Há na materialidade corporal de Dercy uma diversidade de imagens tipicamente grotescas, por isso, terminaremos o capítulo com um exemplo magnífico de seu desempenho e talento cômico, do episódio “A viúva do homem que morreu”, em que ela articula diversos procedimentos levantados aqui, como o rebaixamento corporal, o duplo sentido, a quebra de registro e a paródia, de uma forma que não se manifesta ao modo rascante e es-crachado, mas explora de maneira sutil e delicada o baixo corporal. Assim, Dercy mostra que o grotesco não precisa ser necessariamente travestido de uma máscara agressiva e espalha-

²⁷⁴ AMARAL, 2011, p. 240.

fatosa. O trecho retrata uma viúva falando das traições que sofria do falecido marido, e a atriz o inicia no registro melodramático:

Eu sei que eu tenho iss...foi injusto e cruel comigo. Ele foi bandido. *(Pausa)*
Me batia. Ele, ele arranhou outra mulher. *(Pausa)* Duas mulheres ele tinha.

Se na primeira pausa do trecho Dercy cria uma intensificação do relato, dando uma intenção de sofrimento e dor à lembrança, na segunda a atriz introduz uma quebra nessa fala e parte para o registro cotidiano, adotando um ritmo de fala mais veloz e natural:

la pra zona. Pass... ia pra zona passar a noite inteirinha na zona. Queria me ensinar coisa, eu falei: “Não aprendo”. Eu bem que eu sabia! *(Dá de ombros. Volta ao registro melodramático)* Até doença eu peguei dele. *(Pausa. Volta ao registro cotidiano)* Peguei uma coceira. Eu não sabia nem o que que era. Ele se coçava, eu me coçava, ele se coçava, eu me coçava, ele se coçav...

Dercy dá maior intensidade ao dizer pela última vez “zona”. Faz os gestos de se coçar, alternando o peso do corpo e o movimento dos braços e das mãos, de baixo para cima, sugerindo uma dança enquanto adota um ritmo com certa musicalidade na fala. Volta ao registro melodramático:

Um dia eu perguntei à minha amiga Greta Garbo: “Greta, não sei o que que tá acontecendo comigo”. Eu falei assim pra ela, assim pra... disfarça pra não c... pra não desmoralizar ele. “Fal... eu, eu eu, eu ...ntão peguei uma coceira muito feia, não sei o que é. Que tá descendo pras pernas. Uma coceira que eu co... eu co... eu coço de cima pra baixo, de baixo pra cima.” Aí eu perguntei à minha amiga Greta Garbo. “Tô cuma coceira”. Ela disse “onde?”. Eu fiquei com vergonha de dizer a ela, mas eu falei: “Na Chechênia”.

Quando se refere às pernas, Dercy joga o tronco para baixo, simulando a coçada. Quando anuncia sua vergonha, muda repentinamente de entonação e acompanha a mudança com um gesto, juntando rapidamente as mãos na altura dos ombros, mas, sem uma pausa, desfaz o gesto e volta à entonação anterior para continuar a frase. Leve pausa antes de “na Chechênia”, que provoca maiores risadas. Ainda durante as risadas, Dercy continua:

E tá descendo pras pernas. “E o que que é isso?” Ela disse “Eu também não sei o que que é. É chato, não é?” Eu digo “Eu acho que é, porque coça muito!”. *(Pausa)* Ela então falou pra mim assim: “Olha, niss... eu não sei o remédio, mas você pega uma gilete e rapa, rapa tudo, tudo que é pelinho que você vê por aí, você tira, que melhora.” *(Caretta)* Eu aí... não tinha gilete, tinha quebrado uma... uma garrafa, um copo, peguei o caco de vidro, e rapei.

Após explorar o humor gerado pelo duplo significado da palavra “chato”, confundindo-a com a doença venérea, a atriz se prepara para finalizar o trecho cômico. Após a careta, Dercy continua, em uma entonação neutra, cotidiana. Ainda nessa entonação, ralenta a velocidade da fala, transitando para, na última frase, um suave tom de sofrimento, com voz embargada:

Rapei, melhorôoo. Foi muito bom... Nunca mais eu tive coceira. (“A viúva do homem que morreu”, *Fala, Dercy*, 2000)

Neste capítulo, realizei alguns apontamentos sobre os procedimentos que caracterizam o desempenho cênico de Dercy Gonçalves e como eles se articulam em diferentes contextos. Entre outros, abordei a necessidade de “agradar ao público”; o princípio comunicativo, explicitado pela triangulação e improvisação; as verdades múltiplas e ambivalentes, características da ambiguidade popular; e a tática de chamar a atenção. Ressaltei também os diversos aspectos vinculados ao grotesco, como o estupor, a paródia, a exploração do corpo – em especial a indumentária, as caretas, as partes baixas, a relação com a comida, a escatologia e a velhice – e a linguagem familiar, vinculada ao registro cotidiano, com jogos de palavras (neologismos, trocadilhos e rebaixamentos de nomes próprios), xingamentos (utilizados comicamente, por meio da verborragia, do histrionismo e da excentricidade) e palavrões (sem caráter ofensivo, podendo ser expressos durante o desenvolvimento de uma ideia; para enfatizar uma surpresa; com a supressão de seu final; e para relaxar o público). Ademais, observei como Dercy e – segundo definição dela própria – seu modo brasileiro de representar interagiam com a Censura e com os “velhos” e “novos” modos de atuar, em uma relação por vezes de tensão, conflito e disputa.

A partir dos procedimentos investigados neste capítulo e da relação intrínseca entre a vivência pessoal de Dercy e sua poética, objeto do capítulo anterior, traçarei a seguir as considerações finais da pesquisa, analisando sua importância para meu trabalho prático como ator.

CONCLUSÃO

Trinta meses se passaram desde o início de minha pesquisa. Durante esse período, tomei cada vez mais consciência do papel de destaque de Dercy Gonçalves no teatro brasileiro, e não hesito em dizer que ela é a atriz mais importante de sua história. Exercendo a profissão durante oito décadas – feito que lhe rendeu o Guinness de atriz com o maior tempo de carreira no mundo –, ela revolucionou os palcos nacionais, ao subverter e transgredir normas ou regras que tentassem estabelecer no teatro, partissem elas do Estado ou dos intelectuais da área; dominou com maestria o riquíssimo arcabouço de procedimentos do teatro popular e soube retrabalhá-los dentro da lógica televisiva e da comunicação de massas; influenciou seguidas gerações de comediantes, atores e artistas nacionais, ainda que tivesse um estilo de representação único e inimitável. Daí eu a considerar matriz do artista popular brasileiro, que se eternizou na memória do povo e garantiu com perseverança e obstinação, “na porrada”, um lugar de destaque nos anais do teatro nacional.

Dercy Gonçalves tem muito a ensinar sobre o trabalho do ator, e eu, como um ator de origem acadêmica que busca se aproximar cada vez mais do desempenho do artista popular, pude entender por outro olhar o meu ofício. Durante a pesquisa, pude colher uma série de ensinamentos e compreender melhor procedimentos que já vinha praticando, mas sem a consciência ou o aprofundamento intelectual sobre a prática. Se Dercy defendia a ideia de que teatro se aprende fazendo, Dario Fo enfatiza que a observação é também uma forma de aprendizado. Ao estudar a atriz durante um longo tempo, e graças aos registros na televisão e no cinema, pude observá-la minuciosamente, como se a espiasse da coxia:

E em teatro, a prática se obtém não só atuando em espetáculos, mas também na posição de espectadores, assistindo principalmente a atores de grande talento e com muita experiência. Pessoalmente, adquiri a base de meu ofício espiando da coxia, toda noite durante meses, o trabalho dos atores mais tarimbados das companhias de variedades. Aconselho sempre aos atores mais jovens: se querem aprender, fiquem espiando da coxia, mesmo que o diretor de cena fique incomodado e os expulse em algum momento. Fiquem lá, controlem e acompanhem o grande ator profissional, o “matador”. Procurem descobrir como ele improvisa nos momentos de maior dificuldade, como sente o público, como “arranja” o texto dependendo da reação das pessoas, como acelera e ralenta o ritmo, como manipula as pausas e os contratempos. Acreditem, essa é a melhor escola de teatro que se pode frequentar. (FO, 2011, p. 130)

Muito do que apreendi de Dercy tentei levar à cena no espetáculo *As presepadas de Damião – de como fez fortuna, venceu o Diabo e enganou a Morte com as graças de Jesus Cristo*. A pesquisa se tornou um material riquíssimo, ainda mais a partir de 2016, quando passei a interpretar a Morte, personagem alegórico que me possibilitou encontrar afinidades com o modo de representação da atriz.

A maneira mais simples e direta de tentar assimilar seus ensinamentos foi por meio da cópia, com a reprodução literal de tiradas e gestos. Também, de modo mais sutil, busquei me apropriar de seus procedimentos. Nesse sentido, passei a explorar mais o uso grotesco do corpo, com a valorização do baixo corporal, de gestos rebaixadores, caretas e escatologias, e o uso lúdico da linguagem, com o emprego de expressões coloquiais, neologismos e trocadilhos. De forma geral, passei também a emular a verborragia, o histrionismo e a excentricidade de Dercy. Além disso, foi fundamental o entendimento da quebra de registro – do melodramático para o cotidiano – para gerar comicidade, o que me fez compreender melhor a riqueza de explorar a paródia dos sentimentos.

Quanto ao uso do palavrão, faço uma breve digressão para contar um “causo” do espetáculo. Em certo momento, a Morte é presa em uma árvore pelo (anti-)herói Damião, e ela o manda tomar no cu, dizendo o único palavrão marcado do texto. Até o fim de 2015, a personagem era interpretada pela atriz Fernanda Jannuzzelli. Quando comecei a fazer a cena, percebi que o palavrão não causava tantos risos como quando era dito por ela, e comecei a levantar hipóteses para o fato. Como se trata de um espetáculo de rua, muitas vezes há crianças na plateia com a família, e talvez o palavrão dito por um homem soe mais ofensivo do que quando enunciado por uma mulher. Além disso, acredito que quando Fernanda o dizia não soava tão agressivo porque ela estabelecia desde o começo do espetáculo uma forte empatia com o público, por interpretar na primeira metade da peça outra personagem, Cosma, irmã de Damião. Passei, então, a utilizar o procedimento da supressão do palavrão, omitindo a palavra final da expressão, um recurso que por vezes funciona. Ainda assim, pretendo explorar outras possibilidades, a serem testadas com diversos tipos de público.

A maior influência de Dercy em meu trabalho artístico, porém, não está tão relacionada à cópia ou ao entendimento técnico de seus procedimentos, e sim aos princípios éticos e filosóficos que os fundamentam, que também podemos chamar de visão de mundo ou ideologia. Tais princípios se manifestam na estreita relação entre a poética e a vivência

peçoal de Dercy, que não criava por meio de elementos agregados artificialmente, mas sim a partir de sua biografia e de sua conduta peçoal, em um desdobramento do próprio ser. É claro que, para atingir seu desempenho, não é preciso ter uma vida sofrida e repleta de desgraças como a da atriz, mas se pode aprender muito com sua experiência peçoal e a relação de integridade entre realidade e ficção.

Ao romper as barreiras entre ator e personagem e impor-se como comediante, Dercy adota um comportamento de bufona, que se inicia ao encenar comédias, consolida-se mais tarde na televisão – ao agir em situações não ficcionais – e atinge o auge nos espetáculos autobiográficos. Dercy não tem tabus ao tratar de assuntos espinhosos, derruba paradigmas estéticos, culturais, de gênero, econômicos e sociais, e, com uma agressividade latente, defende com unhas e dentes seu modo popular de representar. Assim, é um modelo a ser seguido de coragem para defender princípios e ideias, e seu comportamento como bufona é inspirador para enfrentar, sem eufemismos, os inúmeros conflitos que permeiam nossa sociedade. Para Dercy, contudo, tais conflitos devem ser superados não por meio da destruição do inimigo, pelo combate direto ou pelo discurso, mas pelo modo popular e grotesco.

Como vimos, com seu modo de representar ela alcançava um público universal e heterogêneo, possibilitando o acesso democrático ao teatro. Tornava-o, assim, de fato, um local de encontro entre pessoas e ideias diferentes – um espaço cada vez mais necessário em um momento tão conturbado e polarizado como o atual. Se o processo histórico é resultado de inúmeras disputas sociais (na grande maioria das vezes, com relações de força desiguais), Dercy e o grotesco nos oferecem possibilidades agregadoras de resolução – sempre tomando como base o encontro com o outro, a identificação, a empatia e a alteridade. Dessa forma, pode ocorrer uma mudança de percepção dos padrões estabelecidos e uma quebra de estereótipos, com a possibilidade do nascimento de novas ideias e relações sociais.

Ao rebaixar a tudo e a todos, e ao parodiar a própria vida – e ao mesmo tempo homenageá-la –, Dercy promove a carnavalização e a visão cômica de mundo, conforme entende Bakhtin. A cosmovisão do grotesco é positiva e, apesar das dificuldades, encara o presente com otimismo. Afinal, o tempo e o processo histórico são cíclicos, os momentos de bonança e de tempestade se alternam, renovando-se continuamente e gerando novas possibilidades de existência. Mas essa regeneração que o grotesco bakhtiniano almeja só se

torna uma possibilidade real no teatro quando há outro fator ético fundamental, presente no modo de representação de Dercy: o princípio comunicativo.

No teatro popular, o público é o elemento mais importante da experiência teatral. Tal relação se manifesta, por exemplo, na triangulação e na necessidade de agradá-lo, visando a gerar uma grande cumplicidade e comunicação entre artista e espectador. É fundamental, nesse sentido, estabelecer uma relação de igualdade, o que Dercy faz usando com talento o grotesco, o corporal e o material, por meio de cuspidelas e da interação com espectadores atrasados.

Ao fazer um teatro que é guiado pelo princípio da comunicação, Dercy não parte do pressuposto de que deve educar ou doutrinar o público, numa relação de cima para baixo, e sim tenta dialogar com ele. Assim, opõe-se à ideia de um teatro guiado por preceitos estéticos, que muitas vezes parte de uma visão elitizada e romântica, de pretensa intelectualidade e sensibilidade, que valoriza excessivamente a individualidade do artista e sua suposta capacidade de mudar o mundo. Dercy não considera a arte protagonista do processo histórico e cultural, nem esse é o centro do seu discurso e prática. A atriz não punha num pedestal o trabalho do ator, pelo contrário, discutia seu ofício com uma linguagem concreta, realista, e por isso mais próxima de qualquer trabalhador fora do campo artístico. Afinal, o princípio de seu teatro não é estético, mas comunicativo, no sentido de encontrar um terreno comum em que podia dialogar com seus espectadores em pé de igualdade.

Os procedimentos técnicos de Dercy só podem ser entendidos a partir desse princípio comunicativo. Retomemos o improviso, por exemplo. Ela ensina a improvisar sobre o repertório de um tipo de conduta, grotesca, que se estabelece como um modo de falar e de agir da bufona. Disso, o que mais me influenciou na prática foi a busca por me arriscar mais nos improvisos, tentando criar a partir do instante único da cena. Para isso, é necessária atenção redobrada ao jogo cênico, a fim de aprimorar a percepção sobre os inúmeros incidentes que ocorrem em uma representação, no palco ou na plateia.

Para ter essa atenção apurada, é fundamental algo que Dercy enfatiza: o relaxamento em cena, que também pode ser entendido como um tipo de concentração que busca ignorar todas as tensões externas ao jogo teatral. Consegui trilhar um caminho em direção a esse relaxamento baseando-me em outro ensinamento de Dercy: não se preocupar em ter

uma atuação perfeita. O grotesco é marcado pela imperfeição, pelo inacabamento e está aberto a imprevistos justamente por valorizar o instante presente e a comunicação viva e ativa com o público. Ao não se preocupar com uma atuação perfeita, o ator obtém o relaxamento necessário e maior liberdade para improvisar, para errar e, conseqüentemente, para acertar também. Assim, pode estabelecer uma relação com o público mais forte, baseada na naturalidade, na espontaneidade e na verdade, como Dercy entendia.

A verdade de Dercy, porém, como sabemos, era múltipla, aberta a inúmeras possibilidades. Da mesma forma, o público é complexo, tem suas ambigüidades e contradições, o que é uma questão que o ator tem sempre de considerar. Em outro aspecto, sua inserção na indústria cultural e massiva, utilizando-se da tática de polemizar e do comportamento da bufona, fez com que eu percebesse que a relação com os meios de comunicação de massa não precisa ser de dominação, mas que é possível aproveitar-se das vantagens de tais meios a partir do desvio e do reemprego.

Comecei a dissertação perguntando sobre as diferenças entre o artista popular e o que tinha passado pela Academia. Na impossibilidade de responder a tal questão, talvez possamos refletir sobre o que seja o teatro popular – ou pelo menos a respeito do meu entendimento sobre o que ele é. Primeiro, é preciso considerar que a cultura popular não é exclusiva dos setores considerados populares. Afinal, sua constituição participa de um processo dinâmico entre diferentes grupos sociais, sendo um local de disputas e conflitos. É uma negociação, que não é apenas ou necessariamente uma relação de tentativa de dominação das elites, assim como “[...] os comportamentos das classes populares não são muitas vezes de resistência e de impugnação, mas adaptativos a um sistema que os inclui.” (CANCLINI, 2003, p. 274) Tal interação entre os diferentes grupos sociais na constituição do popular pode ser exemplificada pelas festas tradicionais:

A evolução das festas tradicionais, da produção e venda de artesanato revela que essas não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária; intervêm também em sua organização os ministérios de cultura e de comércio, as fundações privadas, as empresas de bebidas, as rádios e a televisão. Os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de

identificação elementos procedentes de diversas classes e nações. (CANCLINI, 2003, p. 220, 221)

Sob essa óptica, é questionável a pertinência de continuar utilizando o termo “cultura popular” – afinal, atualmente são raríssimas as culturas socialmente puras e essencialmente populares. Como alternativa, Néstor Canclini propõe a expressão “culturas híbridadas”. Segundo ele,

[...] entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2003, p. XIX, grifos do autor)

Para o autor, ainda que o conceito não sirva para definir todos os processos, como as culturas que resistem à modernização e as que são confrontadas diretamente pela globalização – que “[...] também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras [...]” (CANCLINI, 2003, p. XXXI) –, a hibridação reflete com mais precisão os processos interculturais existentes na modernidade, decorrentes em grande parte das integrações dos Estados nacionais, das políticas populistas e das indústrias culturais. Na discussão do teatro popular, o conceito tem grande utilidade, por ressaltar as relações entre cultura erudita, popular e massiva no cenário atual.

No entanto, apesar de todas as críticas e relativizações sobre a expressão “cultura popular”, acredito que esta ainda seja pertinente e útil no contexto atual. Afinal, hoje ela é apropriada pelos agentes populares como importante forma de luta política, a fim de assegurar incentivos públicos de financiamento a suas práticas culturais. Como afirma a historiadora Martha Abreu, os populares são agentes de sua própria história, interpretando o que fazem e recebem, e a expressão os põe em foco – não como um grupo homogêneo, mas que compartilha aspectos. Segundo ela,

Além de permitir o resgate ou a reconstrução da possível autonomia dessas pessoas pensarem e agirem no mundo em que vivem (ou viveram), a expressão cultura popular mantém aberta, no meu modo de ver, a possibilidade de se pensar em um campo de lutas e conflitos sociais em torno das questões culturais, já que, no mínimo, existiriam culturas não populares, mesmo que definidas, neste momento, em termos negativos. Desta forma, a expressão pode servir para se enfrentar a globalização, não no sentido de valorização das pretensas identidades nacionais, mas reforçando a perspectiva de existência de diferentes significados sociais em torno das manifesta-

ções culturais coletivas, como por exemplo, os carnavais e festas de um modo geral. Pode também estimular a criação de identidades sociais/culturais e vínculos duradouros entre grupos de reconhecida expressão cultural ou religiosa, como, por exemplo, as escolas de samba, os grupos que organizam folias de reis e congadas. (ABREU, 2003, p. 12)

Ademais, se Canclini (2003, p. 273) afirma que “[...] o discurso científico e os trabalhos políticos precisam estabelecer um referente empírico mais bem delimitado, saber se o popular é uma construção ideológica ou corresponde a sujeitos e situações sociais nitidamente identificáveis [...]”, aqui o teatro popular é entendido abertamente como construção estético-ideológica, como uma busca para mudar as características da produção teatral brasileira atual. Ao observarmos os dados referentes ao teatro em uma pesquisa – uma das poucas do gênero – realizada pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) e pela Fundação Perseu Abramo sobre públicos de cultura em 2013²⁷⁵, constatamos o óbvio: grande parte da população brasileira não vai ao teatro. Dos entrevistados, 57% disseram que nunca assistiram a uma peça de teatro no teatro; 3% haviam ido ao teatro no último mês; 8%, no último ano; e 32% não iam há mais de um ano. Desses 32%, os principais motivos (respostas múltiplas) para não terem retornado ao teatro foram: não ter na cidade (23%), não gostar (18%), não ter costume (18%) e não ter interesse/não achar importante (15%). Por outro lado, grande parte da produção teatral é destinada a um público frequente e convencional, habituado a correntes estéticas modernas e pós-modernas, constituindo um acontecimento teatral que se torna pregação para convertidos.

Entre essas duas realidades, há o teatro popular. Resistente a séculos de perseguição e de desprezo, só ele pode democratizar o acesso ao teatro e torná-lo um espaço de encontro. Só ele pode fazer o teatro voltar a respirar, libertando-o das estéticas frias e herméticas, das construções fechadas e excludentes a que foi submetido. Enquanto isso não for feito, o teatro brasileiro continuará sendo o reduto de uma minoria, ignorado pela maior parte da população, e qualquer sonho de mudança ou transformação social que parta de seus artistas não passará de uma utopia romântica e infantil. Assim, para um teatro ser po-

²⁷⁵ Focando-se nos gostos e hábitos culturais da população brasileira acima de 16 anos, a pesquisa teve como amostra “2.400 entrevistas, com distribuição geográfica em 139 municípios de 25 estados, das cinco regiões que compõem o país (Sudeste, Nordeste, Sul, Norte e Centro-Oeste), estratificada por localização (capitais, regiões metropolitanas e interior), situação do domicílio (urbano ou rural) e pelo porte dos municípios (divisão em tercis regionais: pequenos, médios e grandes).” Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/sintese/> Acesso em: 29 fev. 2016.

pular, o que importa não são suas referências a matrizes estéticas populares, e sim seu pressuposto básico de comunicar, de estabelecer um encontro real com o público. Essa é sua ideologia, sua cosmovisão. A transformação que o popular almeja é coletiva, e o artista é só mais um dentro desse coletivo.

A tarefa não é fácil, é claro, e dificilmente o teatro vai mudar alguma coisa no mundo. No entanto, diante de todas as dificuldades existentes em nosso meio, talvez o teatro só se mantenha vivo justamente por ser alimentado por crenças. As minhas, no caso, são no teatro popular. Ele é o caminho que quero seguir, que me estimula e me move a alcançar objetivos artísticos, éticos, políticos. Se ao longo do tempo múltiplos teatros serão feitos, de diversas formas e com diversos propósitos – e nunca vai haver uma forma correta de fazê-lo –, minha sorte é poder ter como matriz, inspiração e mestra gigantes como Dercy Gonçalves, sobre quem posso me apoiar e olhar além.

REFERÊNCIAS

1. LIVROS, TESES E ARTIGOS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3877:cultura-popular-um-conceito-e-varias-historias-pdf&catid=147:artigos&Itemid=505> Acesso em: 12 fev. 2016.
- AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. 6. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Contra augusto. *Urdimento* – revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 1, n. 20, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4034>> Acesso em 14 dez. 2016.
- _____. Dilemas para a atuação cômica. *Rebento* – revista de artes do espetáculo. São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, n. 1, p. 72-79, 2010. Disponível em: http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/PratadaCasa/rebento_v1_miolo02jun.pdf> Acesso em: 14 dez. 2016.
- _____. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- BOSI, Ecléa. A opinião e o estereótipo. In: *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Disponível em: http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/66/20080625_entre_a_opiniao_e_o_estereotipo.pdf> Acesso em: 20 dez. 2017.

- BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.
- BRANDÃO, Tania. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.
- BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos*. 2004. Tese (Livre-Docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 8, n. 16, 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>>
- Acesso em: 12 fev. 2016.
- COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 12, jan. 1989. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v12/v12a01.pdf>> Acesso em: 24 fev. 2014.
- FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.
- FO, Dario; RAME, Franca (Org.). *Manual mínimo do ator*. 5. ed. São Paulo: SENAC, 2011.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2009.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001.

KOUDELA, Ingrid. A ida ao teatro. *Sistema cultura é currículo*. São Paulo, 2008. Disponível em:

<<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420090630140316A%20ida%20ao%20teatro.pdf>> Acesso em: 29 fev. 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIPPMANN, Walter. *Opinião pública*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LISBOA, Luiz Carlos (Org.). *Dercy Gonçalves*. Rio de Janeiro: Rio, 2002.

LOBATO, Monteiro. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MATE, Alexandre. O grotesco em “Woyzéck”: uma viagem pelo romantismo, simbolismo e expressionismo. *Ilinx: revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*. Campinas, v. 2, n. 1, 2012. Disponível em:

<<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/114/115>> Acesso em: 05 dez. 2016.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves – o corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em:

<<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000777906>> Acesso em: 30 mar. 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em:

<<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000471119>> Acesso em: 29 jul. 2014.

RABETTI, Beti. *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Teatro e comichades 3: facécias, faceirices e divertimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (Coleção PROPG Digital UNESP). Disponível em:

<<http://hdl.handle.net/11449/109120>> Acesso em 12 fev. 2016.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. *Revista Teatro*. São Paulo, v. 1, jun. 1980. Disponível em: <<http://www.soffredini.com.br/pt/91/aulas-de-teatro/referencias-tecnicas/de-um-trabalhador-sobre-o-seu-trabalho---de-c.-a.-soffredini>>

Acesso em: 29 jul. 2014.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Codex, 2002.

_____. O teatro de revista. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

2. PERIÓDICOS

Jornais:

A BATALHA, Rio de Janeiro, 14 set., 3 nov. 1932, 28 set. 1933.

A NOITE, Rio de Janeiro, 30 mai. 1952.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 10 e 14 set. 1932, 08 jun. 1944, 15 e 22 jul., 27 set. 1952.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 25 set. 1929.

DIARIO DA NOITE, Rio de Janeiro, 10 set. 1932, 30 jun. 1971.

DIARIO NACIONAL, São Paulo, 23, 24 e 26 set. 1929.

FOLHA DA MANHÃ, São Paulo, 27 mai. 1956.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 10 set. 1932, 18 jan. e 05 fev. 1991.

Revistas:

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, v. 24, n 45, ago. 1952.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, v. 43, n. 20, mai. 1971.

REVISTA DO RIO, Rio de Janeiro, 25 ago. 1956.

PLAYBOY, São Paulo, n. 449, out. 2012.

3. FILMES E PROGRAMAS DE TELEVISÃO

A BARONESA TRANSVIADA. Direção: Watson Macedo. Rio de Janeiro: Dynafilmes, 1957. DVD (100 min).

“A saudade”, “A viúva do homem que morreu”, “Cleópatra”, “O filho perfeito”. *Fala, Dercy*. SBT, 2000. Programa de TV.

Jô Soares Onze e Meia. SBT, 1997. Programa de TV.

Retratos brasileiros. Canal Brasil, 2001. Programa de TV.

Roda Viva. TV Cultura, 06 abr. 1987. Programa de TV.

4. ENTREVISTAS

Magdala Feijó Torres, em 08 ago. 2015.

Nestor Luiz Cardoso Lopes, em 07 ago. 2015.

5. OUTRAS FONTES

Pesquisa “Públicos de Cultura”. Serviço Social do Comércio e Fundação Perseu Abramo, 2013. Disponível em:

<<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/sintese/>> Acesso em: 29 fev. 2016.

Entrevista com Maria Adelaide Amaral. UOL, 2012. Disponível em:

<<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/01/10/eu-nao-escreveria-uma-serie-sobre-dercy-se-ela-nao-pudesse-falar-palavrao-diz-maria-adelaide-amaral.htm>> Acesso em: 18 out. 16.