

TRISTEZA E ALEGRIA NA VIDA DAS GIRAFAS: A SUPORTÁVEL LEVEZA DE UM PALAVRÃO

Resumo



Este artigo faz uma proposta de análise da peça *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* a partir da relação dramática existente, e das suas múltiplas possibilidades de leitura, no desenvolvimento cénico de uma personagem-criança que desempenha a função de guardiã da memória e de agente de agitação de um conflito social e moral numa sociedade capitalista.

Palavras-chave:

Dramaturgia. Memória. Infância.

**CHRISTINE ZURBACH
DANIEL ROCHA**

TRISTEZA E ALEGRIA NA VIDA DAS GIRAFAS: A SUPORTÁVEL LEVEZA DE UM PALAVRÃO¹

CHRISTINE ZURBACH²
DANIEL ROCHA³

² Christine Zurbach é professora catedrática jubilada da Escola de Artes da Universidade de Évora onde leccionou no departamento de Teatro nas áreas da Dramaturgia. É membro do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Tem publicações em livros e artigos sobre Tradução de Teatro, Dramaturgia e Teatro de Marionetas. ORCID: 0000-0002-3577-6082. Email: zurbach@uevora.pt

³ Daniel Rocha é Dramaturgo, Encenador e Ator. É Mestre em Artes Cénicas e Investigador Colaborador do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), no âmbito do Grupo de Investigação em Teatro e Performatividade, na Universidade de Évora. Tem trabalhado com vários grupos de teatro do distrito da Guarda (Portugal). É professor do ensino básico e secundário da disciplina de Português. ORCID: 0000-0003-4981-7831. Email: danielroc@gmail.com

GIRAFAS: Possivelmente, antes de eu nascer já existiam mentiras.

(RODRIGUES, 2013, p. 67)

0. Sempre que um título parece ser certo demais (dentro da plurissignificação que encerra) e aludir a uma espécie de universo infantil (apesar da junção de dois nomes, antónimos, que criam desde logo um diálogo antitético), a desconfiança nasce. Se a isto acrescentarmos uma referência ao mundo natural e a um animal – a girafa – que surpreende todos pela sua singularidade e aparência majestosa, adensamos ainda mais o mistério e criamos a curiosidade que fará o leitor entrar para ver aquilo que se conta. Há, desde logo, a formulação daquela ilusão criativa de que José Saramago se serviu no conto *A maior flor do mundo*:

As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas (SARAMAGO, 2001, p. 2).

Porém, essa mesma ilusão é “destruída” no título da peça de Tiago Rodrigues, na já sublinhada utilização dos nomes opos-

¹ N.E.: O presente artigo está escrito de acordo com a norma linguística do português europeu. A edição não interferiu em aspectos nos quais o português brasileiro difere do europeu, preservando a escrita original do autor.

tos. Começa, portanto, a definir-se aqui, de forma clara, o tipo de infância que o dramaturgo irá designar e fazer evoluir na construção dramática, aproveitando o facto de na utilização desta temática “Teatro e Infância” envolver mais do que uma camada de leitura e permitir, na utilização feliz da conjunção coordenativa copulativa “e”, uma fonte inesgotável de novos sentidos. Nesta sensação de atração, que se estabelece entre o título e este leitor ideal, escolhido inesperadamente dentro do aparente universo infantil que nos é proporcionado na peça, misturam-se o fascínio e o medo, algo que se torna apetecível para um leitor treinado para o “jogo” da procura desses novos sentidos acima mencionados. Surge, então, algo como a memória comum da ida, em tenra idade, ao jardim zoológico para ver o imenso elefante a tocar o sino em troca de amendoins (o fascínio), mas sempre com a sensação de que ele agarraria a mão da incauta criança e a magoaria (o medo). Assim entramos nesta peça. Talvez possamos acrescentar que a não formulação de uma história simples para crianças se deva ao facto de este dramaturgo comungar (triplamente!) do mesmo desejo, do mesmo mal e do mesmo arrependimento de José Saramago: “Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena.” (SARAMAGO, 2001, p. 2). De qualquer forma, pressente-se desde o título uma clara dicotomia entre um tom amargo que é provocado pela memória pessoal e pela dificuldade de perceber a própria evolução de um país (difícil de suportar para um pensador que quer ver a melhoria das condições de vida de todos), e uma imberbe esperança de que tudo melhore (a criança perene e incansável, crente no futuro e na resolução simples de todos os problemas). Assim chegamos ao dramaturgo (vítima da concentração de um vivo pensamento constante) e à construção de uma história que vive, inelutavelmente, da demonstração fria e por vezes cruel da realidade social e mental à qual não é possível fugir. Talvez, como Sarama-

go indica, seja uma questão de ter “paciência”:

Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande – e a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpa (SARAMAGO, 2001, p. 2).

1. Tiago Rodrigues é dramaturgo, encenador e ator. Numa breve autobiografia publicada em 2014 no *Jornal de Letras* (recuperada em 2021 aquando da sua escolha para diretor do Teatro de Avignon), Rodrigues assume que o ter-se feito ator se deveu à companhia belga *tg Stan* (a quem apelida de “belgas libertários”), que lhe mostrou que, diz-nos, “o teatro era a melhor coisa que me podia acontecer a mim” (RODRIGUES, 2021). Algumas semanas depois da primeira publicação desse texto assumia funções como Diretor Artístico do Teatro Nacional D. Maria II⁴, depois de um percurso ímpar no panorama do teatro europeu. Nesta função, que ocupou desde 2014 até 2021, conseguiu, como refere a nota de atribuição do Prémio Pessoa em 2019 (citada em vários órgãos de comunicação social em Portugal), imprimir “um novo dinamismo” a uma estrutura que vivia fechada no seu espaço e iniciou um trabalho único de “articulação com os projectos teatrais independentes e com a circulação de produções por todo o País”. No panorama das artes é reconhecido como um dos mais relevantes criadores e renovadores das artes performativas portuguesas.

Em 2013, na Imprensa da Universidade de Coimbra, é publicado, como forma de “celebrar” a primeira edição do projeto *dramaturgo residente* do Teatro Académico de Gil Vicente, o livro *Três dedos abaixo do joelho/ Tristeza e alegria na vida das girafas/ Coro dos amantes*. Importa-nos, pois, olhar com atenção para a peça central, no sentido literal, do livro, que, seguindo o interessante e curioso percurso do autor em trabalhar nas suas peças a dimensão da memória (e a presença e ação desta em determinados momentos históricos e sociais fraturantes), apresenta aquilo que poderemos conside-

⁴ O Teatro Nacional Dona Maria II foi fundado a 13 de abril de 1846 durante o reinado da rainha D. Maria II. Localiza-se em Lisboa e teve como grande impulsionador o escritor Almeida Garrett.

⁵ Ver, por exemplo, o artigo publicado no dia 13 de dezembro de 2019 no jornal Diário de Notícias na ligação <https://www.dn.pt/cultura/tiago-rodrigues-e-o-vencedor-do-premio-pessoa-2019-11614519.html>

rar como um protesto ruidoso e “palavroso” de uma criança perante as injustiças que impedem a sua completa aprendizagem e uma vida familiar saudável e enriquecedora no contexto social e político que efetivamente aconteceu durante a grave crise financeira que atingiu Portugal entre 2011 e 2014. Podemos, de facto, considerar que este texto é, concordando com Christine Zurbach (1999) acerca do “renascer [do valor do texto] na dramaturgia contemporânea”, uma “construção poética da palavra do quotidiano e da acção.”, ou seja, um teatro de dedo em riste para a agressão contínua de uma sociedade capitalista em relação aos seus elementos mais frágeis: as crianças. Daí que, nesta peça, a palavra/linguagem vai adquirindo contornos mais “ácidos” e sendo admitida em registos de língua bem distintos que, ao longo do desenrolar da leitura, se articulam e definem por meio da realização sonora de um desabafo forte, eufemisticamente escrevendo. Este conjuga-se pela ação e pelo envolvimento das personagens naquela que é a única forma de diminuir a pressão provocada pelo excesso de opressão (social e económica) que a sociedade apresenta a esta personagem-criança que, devido a tudo o que a rodeia, precisa de e não tem uma infância. É na constatação desta agressão, e na imperiosa necessidade fisiológica de lhe reagir, que chegamos àquilo a que chamamos a “sustentável leveza do palavrão”, ou seja, a admissão do calão enquanto linguagem de catarse da personagem-criança e do universo infantil por ela imaginado. Porém, voltaremos a esta questão linguística mais à frente.

2. A peça *Tristeza e alegria na vida das girafas* estreou em novembro do ano 2011, na Culturgest, numa produção do *Mundo Perfeito* (a companhia fundada por Tiago Rodrigues e Magda Bizarro em 2003) com a estrutura *Ana_Pereira.Pedro_Gil*. Não iremos aqui fazer qualquer alusão ao espetáculo apresentado nem às opções de encenação que foram utilizadas, pois não assistimos a qualquer apresentação.

A fábula da peça, numa leitura simples e rápida, conta a história de uma menina de

“nove anos, um mês e doze dias” que tem de apresentar na escola um trabalho sobre girafas e, devido ao despedimento do seu pai no período da grave crise económica que afeta o país (e que motivou a entrada da apelidada *Troika*⁶ com as suas medidas de empobrecimento generalizado), não o pode fazer porque não tem acesso ao canal televisivo *Discovery Channel*, onde poderia assistir ao indispensável programa “A Vida das Girafas”. Face a isto, descobre que a única solução é assaltar um banco com a autorização do Primeiro-Ministro de Portugal, Pedro Passos Coelho.

Indo mais além, numa leitura mais aprofundada e criteriosa, descobrimos todo um universo metafórico e simbólico que pode apontar para a memória e a sua utilização, para a perda da inocência juvenil, para um reconhecimento integral das regras (injustas) do mundo dominado pelo capitalismo e para a vivência de um processo de luto doloroso devido à morte da mãe. Há na peça, portanto, todo um leque de códigos e de significações que apontam para a intervenção essencial (ao nível da leitura e da interpretação) do próprio espectador. Não existe, no entanto, nesta peça a “ilegibilidade” de que nos fala Patrice Pavis (2014) para que nos encontremos na “Dramaturgia do Espectador”, mas sim uma riqueza temática (de âmbito plural) e temporal (a peça fala de um tempo que foi marcante e cruel para quem a lê) que envolve, necessariamente, o recurso às memórias do próprio espectador e aos seus pequenos mundos privados. E esta é uma aproximação que existe entre todos os intervenientes. Todos os personagens e todos os leitores/espectadores são envolvidos na mesma espiral de acontecimentos.

Tiago Rodrigues opta por uma escrita dramática contemporânea e que parece “rasgar” algumas convenções clássicas, desde logo naquilo que diz respeito a dois elementos “fundadores da representação teatral” (RYN-GAERT, 1998, p. 105): o espaço e o tempo. De facto, a peça divide-se em 28 cenas. Assim sendo, segundo as convenções, toda a ação decorreria no mesmo espaço e apenas a entrada e

⁶ Designação atribuída às três entidades (Fundo Monetário Internacional, Banco Central Europeu e Comissão Europeia) que negociaram em 2011 com o governo português os compromissos que possibilitaram a atribuição de uma ajuda financeira internacional e o correspondente resgate financeiro.

saída das personagens justificaria a mudança. Porém, e conforme podemos observar no avançar da peça, temos a referência a vários espaços: as divisões dentro da casa da Girafa (desde o quarto até à casa-de-banho); a escola; a rua em frente à escola; vários locais indefinidos; a avenida; a pastelaria; o banco; a rua Alexandre Herculano; e a Assembleia da República. Sendo um dramaturgo experimentado e experiente, é óbvio que esta construção e conceção estruturais nos apresentam um conjunto alargado de pistas para a interpretação textual e forcem o leitor a olhar com atenção redobrada para o texto e a entrar no universo da personagem, no seu mundo particular e individual, no universo infantil do sonho e da ilusão. De facto, o próprio tempo não tem na peça quaisquer marcas específicas que permitam a sua identificação (tirando a referência final ao “fim do dia”), o que adensa ainda mais o horizonte onírico como ponto central de encontro da ação e de toda a construção da peça em torno de um potencial de significação infantil.

Na Cena 1, Girafa apresenta-se e coloca perante os olhos do leitor, num registo com frases curtas e muito explicativo (fazendo lembrar a famosa “idade dos porquês” e substituindo as inexistentes didascálias ao longo de toda a peça), o que está em jogo. De certa forma, estamos perante um prólogo que apresenta as ideias gerais daquilo que se seguirá, mas que, neste caso, revela a angústia que está expressa na última linha desse monólogo de Girafa: “A morte dum antepassado pode ser o fim do Discovery Channel” (RODRIGUES, 2013, p. 36). Esta conclusão poderá mesmo conter (e contém) a chave para a descodificação de tudo aquilo que acontecerá aqui para a frente. E é nessa ausência notada, envolvida por um ruído provocado pelo avolumar de situações, que encontramos respostas para as perguntas que vão ficando por responder.

Daí que, tendo por base um contexto de perda e de dificuldade provocada pela morte

da mãe, a personagem Judy Garland (o Urso de Peluche) surja como um abrir de porta que conduz a outra linha de interpretação. De facto, o Urso (já falaremos dos níveis de língua e daquilo que esta personagem encarna) recebe o nome da atriz Judy Garland, que em 1939 assumiu o papel de Dorothy no filme “O Mágico de Oz”⁷ (realizado a partir do romance homónimo de L. Frank Baum). Este encontro, não ocasional, entre um objeto de afeição extrema por parte de uma criança, um peluche, símbolo da infância e de toda a intimidade que é partilhada com ele, leva-nos para o passo seguinte.

Como sabemos, Dorothy (Judy Garland) e o seu cão Totó, em “O Mágico de Oz”, são levados por um enorme tornado e vão aparecer no País dos Anões, onde empreendem uma viagem (iniciática?) pela célebre estrada dos tijolos amarelos e por locais desconhecidos em direção ao palácio do Mágico de Oz, que poderá voltar a levá-la a casa. Na peça de Tiago Rodrigues, Girafa (chamada assim pela mãe ainda viva por ser alta demais para a idade), acompanhada por Judy Garland, irá seguir o seu próprio caminho na tentativa de regresso à vida anterior ao seu próprio “tornado”: a morte da mãe. É muito curioso (e natural, na nossa opinião) que seja a criança (note-se que na peça há uma demarcação intencional por parte da personagem – dialética interessante entre personagem e ator – do seu estatuto de criança, ao assumir que o seu corpo “é um corpo gigante para a minha idade”) a perseguir a utopia do regresso a um tempo de estabilidade através da recuperação de um canal de televisão (a ficção como forma de depuração da realidade) que se chama *Discovery Channel*. Esta analogia entre viagem de descoberta do mundo, o mundo que já existia antes de ela nascer e onde “já existiam mentiras”, com um canal de televisão (o universo dos filmes) e a procura do Palácio (tal como em Oz há um Mágico, em Portugal há um Primeiro-Ministro – o mágico de serviço – que se chama Pedro Passos Coelho⁸) onde

⁷ Dado que a publicação deste artigo acontece no Brasil, optámos pela tradução “O Mágico de Oz” do título *The Wizard of Oz*, de L. Frank Baum. Em Portugal, a tradução tanto do título do romance como da sua adaptação cinematográfica é “O Feiticeiro de Oz”.

⁸ Primeiro-Ministro português e líder dos XIX e XX Governos Constitucionais, tendo desempenhado funções entre 2011 e 2015. Em 2015, apesar de ter constituído o XX Governo Constitucional, foi derrubado pela união de partidos de esquerda liderados pelo Partido Socialista que ficou conhecida como “geringonça”.

vive o homem capaz de resolver o problema é, claramente, uma alusão ao universo do sonho, da magia e do jogo (também do jogo teatral?) tão típicos das crianças. Estamos, aqui, perante uma construção engenhosa e que, de forma a quebrar e a demonstrar o universo infantil, apresenta erros conscientes por parte do dramaturgo, nomeadamente no facto de assumir no texto que a residência do Primeiro-Ministro é a Assembleia da República⁹. Logo, na imaginação da criança a coerência total não existe (a política então não existirá de certeza).

Poderemos questionar, ao pensarmos esta flagrante invasão da memória da infância de Girafa, se de facto existe um universo infantil nesta peça ou uma mera projeção de uma criatividade que nos leve a acreditar que a vida poderia ser assim ou, como reflete Marina Machado (2014), se não estamos numa adoção total da visão da comunidade de adultos que é “enxertada” na expectativa de servir a representação do já referido universo infantil:

(...) a cada noção de infância e criança corresponde um modo de ser, estar e agir da comunidade adulta – bem como a um modo relacional, no mundo compartilhado, entre adultos e crianças – e, portanto, corresponde também a um jeito de produzir [leia-se para o caso: escrever] e ensinar teatro (MACHADO, 2014, p. 4).

Percebemos então que esta projeção do universo infantil na peça é uma convenção que o dramaturgo estabelece de forma a não ser a infância da criança a estar presente, mas uma infância em comum e aceitável por todos os leitores, em casa ou sentados nas cadeiras do teatro, e que não se afaste completamente daquela que poderia rodear a personagem-criança que

existe nesta peça. Marina Machado tem uma afirmação no seu artigo (MACHADO, 2014) muito interessante ao falar da questão da produção cultural para crianças ou da própria produção das crianças que nos permitiremos utilizar de forma a confirmar o objetivo de análise deste artigo, sabendo desde logo que essa afirmação não corresponde nem foi elaborada tendo em conta uma análise semelhante àquela que aqui empreendemos. No entanto, uma vez que abre um caminho que interessa para a nossa reflexão, fazemos aqui uso dela. Diz-nos, então, que os estudos acerca das “culturas da infância” permitiram a distinção entre

(...) os produtores de cultura para a criança, da produção das crianças mesmas – e, felizmente, já existem estudos muito interessantes com foco no fazer infantil, na busca da atualidade e dos pontos de vista das crianças, sua riqueza (e pobreza) cultural, bem como suas relações consigo, com o outro e com o mundo circundante, mundo compartilhado por adultos e crianças (MACHADO, 2014, p. 5).

Desta afirmação, retemos com redobrado interesse aquilo que podemos relacionar com a peça de Tiago Rodrigues e que diz respeito à “busca da atualidade e dos pontos de vista” e às “relações” que Girafa (tal como a “criança” que é o centro das atenções em Marina Machado) procura estabelecer sempre com o mundo que a rodeia, nomeadamente naquilo que diz respeito à tentativa de manter a normalidade num período de luto (relembre-se a morte da mãe). É, portanto, um período de crise alargada (repare-se na conjugação de “crises” presentes na peça: social, económica, parental, pessoal e até de valores éticos) que lembra o Drama Social de Victor Turner¹⁰.

⁹ A residência oficial do Primeiro-Ministro português é o Palacete de São Bento, situado nas traseiras da Assembleia da República (o Palácio de São Bento) em Lisboa.

¹⁰ Na sua formulação do conceito de DRAMA SOCIAL, que acontece na obra *Cisma e continuidade*, Turner define “o conflito como um mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social” (CAVALCANTI, 2013, p. 415). Os princípios que conduzem ao conflito e à sua resolução não são apreendidos diretamente pelos atores sociais, mas agem sobre a conduta deles. Ao analisar as brigas e querelas na aldeia dos Ndembu, e as formas de resolução das mesmas, Turner estabelece/reconhece as quatro conhecidas fases do DRAMA SOCIAL:

1. Crise (problema);
2. Ampliação da crise (junção de mais atores sociais);
3. Regeneração (tentativa de resolução);
4. Rearranjo ou Cisão (boa resolução ou fragmentação).

Os atores sociais possuem características, traços peculiares, defeitos e virtudes muito pessoais. A sua ação, muito subjetiva, pode modificar, de um momento para o outro, o próprio sujeito ou o grupo. Desta análise da experiência vivida resultará, para Turner, a ideia de PERFORMANCE.

É, então, pela memória infantil da personagem-criança – Girafa – que será procurada a resolução da crise, dos problemas que a envolvem, e a passagem ao nível seguinte: a passagem da infância para uma, necessária, vida quase adulta. De forma a não alargarmos muito o âmbito do nosso texto e perdermos o foco que nos dirige, permitimo-nos mencionar aqui, como conclusão (ou abertura a possíveis análises futuras!) deste ponto, um breve excerto de um interessante artigo de Maria Laura Cavalcanti (2013) que ilustra bem o valor e a felicidade desta opção dramaturgicamente de Tiago Rodrigues para o desenvolvimento integral da peça não só enquanto objeto artístico mas também social e político:

a valorização da simultaneidade de formas expressivas e de um tempo interno ao desenrolar de uma experiência; a obra tornada viva através do corpo presente do artista, ou mesmo a obra que é o próprio corpo do artista, e deve ser vivida junto com o público; valor da fisicalidade dessa presença mútua e das formas não verbais ou discursivas na apreensão do sentido da experiência estética; a busca de uma relação mais direta com a vida social (CAVALCANTI, 2013, p. 423-424).

Existe então a percepção de que a infância, vista como espaço de transição e de aprendizagem, se converte no espaço de aparecimento e desenvolvimento da “tempestade perfeita” que condensa a expansão da imaginação criativa a partir da memória de múltiplos tempos que se encontram e permitem a construção simultânea de múltiplas leituras a partir da peça, *Tristeza e alegria na vida das girafas*, mas também da experiência pessoal e íntima do leitor.

Cultivamos caminhos de criação e interação fortemente influenciados pelo (...) jogo entre memória e imaginação, próprios da criança. Os acontecimentos que caracterizam o mundo contemporâneo localizam as crianças em zonas de tensão (GOMES, 2014, p. 177).

3. Mas como quebrar e, até, tornar mais negro este quadro, não deixando que se transforme em mais uma ode ao fantástico infantil? Tiago Rodrigues opta por selecionar um conjunto de situações que remetem para factos reais e concretos, quotidianos, que obriguem à saída do encantamento e à entrada na realidade projetada. É assim que O Homem Que É Meu Pai, personagem que desempenha o papel de

pai de Girafa, ganha uma centralidade relativa no desenvolvimento da ação e usando a depressão e o humor negro próprios de um Pai ator e desempregado, que insiste em repetir que tudo vai ficar bem e dizer palavras em frente da Girafa (apesar de por vezes ficar a impressão de que as falas mais linguisticamente desajustadas serem imaginadas pela criança), enquanto cita trechos de *A Gaivota*, de Tchekov, para adensar a ideia de separação:

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: “Se souberes o que me custa ir-me embora.”

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: “Fica, por favor. Fica connosco.”

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DE MULHER QUE ERA MINHA MÃE: “Não posso, Piotr Nikolaevich.”

O HOMEM QUE É MEU PAI A FAZER DELE PRÓPRIO: Vês? É Tchekhov. É sempre Tchekhov.

(RODRIGUES, 2013, p. 49)

Toda a linguagem do Homem Que é Meu Pai parece existir (e pensamos frequentemente se na realidade não vai acontecendo o mesmo!) em função daquilo que Girafa espera que exista. Ele, no texto, corresponde sempre à imagem que usualmente é pensada para um Pai que está numa difícil situação financeira: preocupado com as contas que tem para pagar e inquieto com as reais possibilidades de dar um futuro à sua filha. Tudo isto embrenhado naquele jogo constante da mentira piedosa que pretende evitar que a infância da filha seja conspurcada pela realidade cruel dos dias de um ator com uma grande instabilidade em termos de trabalho e de vencimento. Girafa, num período de crise devido à morte da mãe, projeta na personagem Homem Que É Meu Pai toda a linguagem e aflição que, pensamos, será resultado da ativação da memória da vivência parental antes da morte da Mãe: o diálogo sobre dinheiro e ausência dele que invalida o futuro da família e leva a abusos de linguagem ouvidos e guardados mentalmente pela filha. Por isso, pensamos que, não havendo por parte de Girafa uma direta disfuncionalidade linguística, todo o calão e alguma agressividade utilizados pelo Homem Que é Meu Pai provém do imaginário da personagem-criança.

Também é em Judy Garland, o urso de peluche guardião da voz escondida de Girafa, que é libertada a insanidade gritante (universo da criança que teimamos em julgar inexistente) e exaustiva da utilização do calão. Este escurecerá a cena até, a certo momento, se transformar, conforme introduzimos acima, em algo sustentável, leve e quase agradável ao nosso ouvido, por expressar a catarse que todos procuramos (repare-se que há uma aproximação à linguagem do cotidiano, algo que o teatro pós-moderno assume inteiramente) perante as dificuldades contra as quais nos esforçamos estoicamente por lutar e que acabam, invariavelmente, por nos afogar.

E se no Mágico de Oz se encontram dificuldades e inimigos pelo caminho, também aqui se encontram problemas que ajudarão ao crescimento de Girafa: o Velho (as relações familiares tormentosas); o Pantera (a pedofilia); o Bancário (o engano e o aproveitamento financeiro); o Polícia (a imposição das regras de forma cega); e o Pedro Passos Coelho (a coação dá resultado e a política é manobrável). É este trajeto (podemos lê-lo como crescimento mental da criança) que permite que Girafa decida utilizar o “método de desaparecimento do Tchékhev” (RODRIGUES, 2013, p. 79): o regresso ao mundo real e a fuga ao mundo da ilusão. Esse crescimento é assumido por Girafa ao reconhecer que Judy Garland deve morrer (leia-se: desaparecer

e deixar de ser um interlocutor da criança) e ao afirmar que “Isto é o fim do dia em que eu cresci.” (RODRIGUES, 2013, p. 81). Percebemos, então, que é hora de as palavras imaginadas e as palavras articuladas em intenção na memória da personagem-criança se revelarem totais e formarem um novo *corpus*: o *corpus* da nova realidade, quase adulta, de Girafa.

4. Por toda a peça perpassa um universo desconcertante de tão embrenhado num tempo marcado historicamente (social e político) e, ao mesmo tempo, numa relação espaciotemporal tão indefinida (o universo infantil). A estranheza nasce deste encontro dialético devido ao desajuste de visões. O mundo tem uma ordem, tem uma sequência lógica, na mente de uma criança. Por que razão é que então não é tudo assim? Parece uma interrogação presente continuamente no texto. A reflexão infantil aparece assim certa aos nossos olhos, enquanto o tempo real, o dos adultos, lhe apresenta a falta de lógica, a não sequência e o engano como formas de a vida se mostrar. Constrói-se então este diálogo entre o autor dramático e o espectador (RYNGAERT, 1998, p. 135) que tem como intermediário (e isto é brilhante!) uma criança que, inocentemente em quase todo o percurso da peça, faz as perguntas e levanta as inquietações que para o homem da sociedade moderna estão esquecidas e que, porventura, serão a chave para a real evolução da própria humanidade.

GIRafa: Isto é o fim do dia em que eu cresci.

(RODRIGUES, 2013, p. 49)

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, 3(6), p. 411-440, Novembro. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752013v363>. Acesso em: 22 maio 2022.

GOMES, Sidmar Silveira. Teatro e infância: em busca da poética do devir. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 174-183, maio. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15662>. Acesso em: 22 maio 2022.

MACHADO, Marina Marcondes. Teatro e infância, possíveis mundos de vida (e morte). **Revista Aspás**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 3-14. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/85291>. Acesso em: 22 maio 2022.

PAVIS, Patrice. Dramaturgie et postdramaturgie. **Critical Stages**, 9, fevereiro. 2014. Disponível em: <http://www.critical-stages.org/9/dramaturgie-et-postdramaturgie/>. Acesso em: 21 abr. 2022.

RODRIGUES, Tiago. **Três dedos abaixo do joelho/ Tristeza e alegria na vida das girafas/ Coro dos amantes**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 120p. Disponível em: <https://ucdigitalis.uc.pt/item/53158>. Acesso em: 24 maio 2022.

RODRIGUES, Tiago. Uma cerejeira num café, a autobiografia de Tiago Rodrigues. **Jornal de Letras**, 13 de julho. 2021. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/2021-07-13-uma-cerejeira-num-cafe-a-autobiografia-de-tiago-rodrigues/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 252 p.

SARAMAGO, José. **A maior flor do mundo**. Lisboa: Caminho, 2001. 30 p.

ZURBACH, Christine. A voz de José Saramago no seu teatro. **Revista Colóquio-Letras**, 151-152, p. 151-160, janeiro. 1999. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=151&o=p>. Acesso em: 24 maio 2022.

Abstract

This article proposes an analysis of the play *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* based on the existing dramaturgical relationship, and its multiple possibilities of reading, in the scenic development of a child-character who plays the role of guardian of memory and agent of agitation of a social and moral conflict in a capitalist society.

Keywords

Dramaturgy. Memory. Childhood.

Recebido em: 11 maio 2022

Aceito em: 16 ago. 2022

Publicado em: 12 dez. 2022