

---

**Vestido de Noiva and Nada Aconteceu**  
**The rhizomatic dramaturgy of the Theater Group XIX**

**Vestido De Noiva E Nada Aconteceu**  
**A dramaturgia rizomática do Grupo XIX de Teatro**

Received: 2023-09-03 | Accepted: 2023-10-10 | Published: 2023-10-12

---

**Jorge Wilson da Conceição**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5954-3438>

Centro Unversitário Carlos Drummond de Andrade, Brasil

E-mail: [prof.jorge.conceicao@drummond.com.br](mailto:prof.jorge.conceicao@drummond.com.br)

---

**ABSTRACT**

This work analyzes the dramaturgy of Nothing happened, everything happens, everything is happening, by Grupo XIX de Teatro and the dramaturg Alexandre Dal Farra, based on Wedding Dress, by Nelson Rodrigues. Seeking to understand the dialogue between the 19th century play and the contemporary proposal, the study investigates how the creation process appropriated adaptation, free inspiration and authorial writing strategies. For that, we dialogue with Salles, Pavis, Zunthor and Desgranges, as well as group members and process notes. Appropriating the concept of “rhizome” by Deleuze and Guattari, this path of analysis allowed us to understand the group's dramaturgy as “rhizomatic”.

**Keywords:** Adatptation; Free inspiration; Authorial text; Rhizomatic Dramaturgy.

---

**RESUMO**

Este artigo analisa a dramaturgia de Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo do Grupo XIX de Teatro e do dramaturgo Alexandre Dal Farra, a partir de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues. Buscando entender o diálogo entre a obra do século XIX e a montagem contemporânea, o estudo investiga como o processo de criação se apropriou de estratégias de adaptação, de livre inspiração e de textos autorais. Para isso, busca diálogo com Salles, Pavis, Zunthor e Desgranges, bem como integrantes do grupo e anotações de processo. Partindo do conceito de rizoma por Deleuze e Guattari, este percurso de análise permitiu entender a dramaturgia do grupo como “rizomática”.

**Palavras-chave:** Adaptação; Livre inspiração; Texto autoral; Dramaturgia Rizomática.

---

## INTRODUÇÃO

### **A cena teatral contemporânea a partir do Movimento Arte Contra a Barbárie**

Este estudo tem como contexto as práticas de grupos teatrais da Cidade de São Paulo, mais especificamente por aqueles que possuem atributos de organização, pesquisa e relações sociais próprias do chamado *teatro de grupo*, ou seja, um coletivo que, conforme nos explica Pupo (2012, p. 153), “rejeita a noção de um teatro fechado em si mesmo. [...] Situado no campo de uma tensão fértil entre arte e ação social, o teatro de grupo se propõe não a uma apresentação mimética do mundo, e sim agir sobre esse mundo, no limite, transformando-o”.

O teatro praticado na cidade passou por um importante processo de renovação a partir do movimento Arte Contra a Barbárie, que nas palavras de Betti (2012, p. 118), foi “um movimento de luta do teatro em prol do financiamento público do trabalho realizado com base em pesquisa continuada”. O resultado da organização política de agentes culturais e coletivos teatrais foi a criação e aprovação da *Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo*, que surgiu como contrapartida à Lei Rouanet (Lei 8,313/91) que permitia grandes empresas usarem dinheiro público para benefício próprio, uma vez que podiam escolher artistas ou grupos famosos (muitos *globais* nesta lista) e associar tal patrocínio à sua marca, ganhando cem por cento de isenção no imposto de renda. A Lei do Fomento ao Teatro, portanto, se caracterizou como uma conquista frente a mercantilização da arte teatral, uma afronta ao chamado clientelismo cultural, uma vez que visava a independência dos coletivos (que não precisariam se sujeitar a caprichos de nenhuma empresa), incentivava a pesquisa (fomentando a sobrevivência de artistas que vivem do teatro de grupo) e promovendo aproximação do teatro com o público, através das contrapartidas sociais:

Ao mesmo tempo, vinha-se constatando a importância crescente dos coletivos estáveis de trabalho teatral, em que a formação e a reflexão crítica pudessem ser postas em prática em caráter permanente. Notava-se uma grande carência de apoio para processos continuados, sem os quais era difícil, senão impossível, chegar-se a um amadurecimento artístico e reflexivo. (BETTI, 2012, p. 118)

É por toda essa carência que se percebia no teatro paulista que o movimento de organização dos grupos de teatro e intelectuais se posicionava a favor da saciedade e, portanto, contra a fome no seu sentido mais amplo, inclusive o da cultura (COSTA, 2003), exigindo o apoio cultural que libertasse o teatro das leis de mercado em vigor.

### **O Grupo XIX de Teatro**

Num cenário de grupos teatrais engajados com essas mudanças no cenário teatral de São Paulo, encontramos o Grupo XIX de Teatro. A percepção de que este se tratava de um grupo diferenciado, se deu pelos espetáculos que já trazia em seu repertório, pelas pesquisas que esses mesmos espetáculos deixavam transparecer, bem como pelo caráter inovador das encenações. Tudo isso evidenciou a importância de um estudo sobre o modo de criação dramaturgica do grupo.

Entretanto, é possível elencar outros elementos que nos levaram a definir este coletivo como objeto de análise, como:

- *o histórico de sua produção artística;*
- *o caráter político de sua atuação na cidade, tendo como sede a primeira vila operária do Brasil, patrimônio histórico de São Paulo, a Vila Maria Zélia no Belenzinho - Zona Leste da cidade, onde realiza residência artística desde 2004;*
- *a poética/teatralidade<sup>1</sup> característica do grupo, que transforma em cena temas sociais que relacionam o século XIX com a sociedade contemporânea;*
- *o modo colaborativo de trabalho e criação artística;*
- *as novas modalidades de vínculo entre a representação e a escrita, propondo novos modos de criação dramaturgica.*

As encenações do Grupo XIX representam um novo pensamento sobre dramaturgia, sobre a cena, que se aproxima da performance, do cinema, da arquitetura, da dança, entre outros. Tudo isso resulta numa dramaturgia própria, híbrida e com caráter de obra aberta. O grupo, portanto, é representativo de um modo de escrita cênica familiar a muitos dos grupos que integraram aquele movimento político do qual falamos acima e que foram contaminados por novos olhares sobre a prática teatral coletiva, como explica Pupo:

Na grande maioria dos casos os espetáculos fomentados surgem de pontos de partida diferentes do texto. Percursos os mais variados dão origem a dramaturgias que emergem de múltiplas fontes, tais como depoimentos, narrativas, temas trazidos à tona em experimentações e assim por diante. (PUPO, 2012, 159)

### **Sobre a pesquisa**

Com o objetivo de contribuir com a dramaturgia que se pratica na cidade de São Paulo, o estudo inicial sobre o trabalho do grupo teve como foco o processo colaborativo e suas implicações no evento teatral, partindo das questões: Como é o processo colaborativo do Grupo XIX? Efetivamente, como se dão as contribuições dos integrantes? (Quem propõe a cena? Quem analisa/interfere/sugere? Quem decide?) O que há de diferente no processo, quando há contribuição de um dramaturgo externo? (Ele traz a cena escrita para experimentação? Propõe temas para os atores trazerem workshops? Parte do que foi proposto e escreve o texto definitivo?). Assim, nossa pesquisa buscou entender o *modus operandi* do grupo e seus procedimentos de criação e como isso resulta em estratégias de escrita, ou como afetam tais estratégias, bem como

---

<sup>1</sup> “A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” segundo PAVIS (1999, p. 372).

as influências do espaço e do público no texto. Como resultado, identificamos três modos polifônicos que nortearam os processos de cinco espetáculos do grupo.

Este trabalho é um recorte dessa pesquisa, a saber, as diferentes estratégias do grupo para a criação dramaturgical do espetáculo *Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo está acontecendo*, cuja autoria o grupo divide com o dramaturgo Alexandre Dal Farra. O espetáculo que foi criado a partir da obra *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. No estudo original, o processo de criação desse espetáculo se enquadra no terceiro modo polifônico, a saber: espetáculo fruto de criação coletiva em parceria com um dramaturgo externo.

Neste recorte, analisamos as diferentes estratégias de escrita que identificamos na análise do texto original, cedido pelo grupo, no confronto com a obra de Nelson Rodrigues.

*Agora sim! Um caminho definido a seguir*

Entre a montagem de *Hysteria* e *Hygiene* houve uma mudança significativa da configuração do grupo, já que houve a entrada de novos integrantes, mas o modo de

### **Adaptado? Livrementemente inspirado? Releitura?**

*Foi no ano do centenário de Nelson Rodrigues, quando dezenas de montagens das peças do autor pulularam aqui e ali, que o grupo XIX de teatro, “estranhamente”, se aproximou a obra de Nelson, mais precisamente do texto “Vestido de Noiva” [...] por ser uma obra suficientemente aberta e altamente engenhosa, onde o teatro se apresenta com a mais alta potência e onde a estrutura em si parecia oferecer uma espécie de plataforma de trabalho onde, acreditamos, pudemos desenvolver nosso projeto de reescritura da peça. (Grupo XIX de Teatro<sup>2</sup>)*

Há, no meio teatral e no campo da dramaturgia, algumas possíveis classificações para definir o resultado de um processo de criação teatral como o subtítulo aponta. No entanto, no caso de *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo* não é possível rotular com as classificações existentes. O título indica possibilidades, potenciais de um processo de [re]criação de uma obra teatral, mas também denota incertezas sobre a precisão que tais rótulos possam representar a produção objeto desta análise. E é isso que iremos investigar ao longo do texto.

Após experiências de criação colaborativa, que é marca de boa parte das produções do grupo, que resultaram em espetáculos como *Hysteria*, *Hygiene* e *Arrufos*, entre outros - vemos na

---

<sup>2</sup> GRUPO XIX DE TEATRO. Projeto do espetáculo *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo*. Disponível em [http://www.grupoxix.com.br/press/?page\\_id=532](http://www.grupoxix.com.br/press/?page_id=532), acesso em 09/03/2016.

epígrafe que o grupo chegou a um momento de sua trajetória com a necessidade de experimentar um novo modo de criação e daí o encontro/confronto com o texto de Nelson Rodrigues. A percepção de *Vestido de noiva* como “suficientemente aberta e altamente engenhosa”, que lemos na epígrafe, não se refere a falta de definição da dramaturgia de Nelson Rodrigues, e sim do grande potencial de releitura que o texto oferecia para o grupo, justificando a escolha deste texto em detrimento de outros, já que, conforme o próprio grupo revela: “Um dos motivos para chegarmos à peça ‘Vestido de noiva’ foi o interesse formal por uma estrutura dramática com uma engrenagem própria e que, ao mesmo tempo, fosse suficientemente lacunar para permitir novas possibilidades de discussão e geração de sentidos”<sup>3</sup>. O adjetivo “lacunar” usado pelo grupo, ao invés de seu sentido original, ou seja, como aquele que apresenta lacunas/espacos vazios, é aqui empregado com referência a múltiplas possibilidades que o texto oferece, ou seja, novos caminhos de escrita a partir da estrutura dos planos da realidade, da memória e da alucinação. Esse relato sobre como se deu a escolha do texto base para a pesquisa evidencia o desejo do grupo de criar um espetáculo a partir de alguma estrutura dramática pré-definida.

Os depoimentos do grupo e os estudos sobre o processo de criação revelam um texto dramático complexo, cuja construção pressupõe diferentes estratégias dramáticas. Com isso em mente, vamos às evidências de estratégias de adaptação, livre inspiração e autoria do grupo/dramaturgo.

#### *Obra adaptada?*

A assimilação com novo tratamento de temas de *Vestido de noiva* - como: a mulher sem memória, perseguição do noivo (todo mundo se parece com ele); o diário de Madame Cleci; o encontro entre ela e a jovem; entre outros - exemplificam o uso de estratégias de adaptação, ou seja, proposição de modificações para adequação à nova dramaturgia. Isso se pensarmos o termo *adaptação*, analogicamente, como: mudança, transformação, conversão, reorganização, ou mesmo algo que é revertido, reduzido, fundido etc. Partindo deste pressuposto, um exemplo de adaptação nesta obra seria o paralelo que traçamos entre as duas propostas de uma mulher sem memória, evidenciando as mudanças entre elas. A partir disso, na montagem contemporânea, pudemos constatar a ressignificação, proposta pelo grupo, do tema da perseguição que Alaíde sente estar sofrendo por ver o rosto de seu noivo em todos os homens que a rodeiam.

**(trecho de um monólogo de Alaíde, negrito nosso)**

Quem é esse aí! Tem a cara do meu noivo também! Filho da puta, está se metendo em tudo que é lugar, me perseguindo, e eu nem sei quem é esse cara!

**(Clessi e Alaíde e personagens camaleão – negritos nossos)**

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 1.

ALAÍDE (com volubilidade) - Aconteceu uma coisa, na minha vida, que me fez vir aqui. Quando foi que ouvi seu nome pela primeira vez? Sobre o Camaleão. **Aquele homem! Tem a mesma cara do meu noivo!**  
 CLESSI – Rapaz, rapaz! (chama um “empregado”). **O senhor tem a cara do noivo dela.**

Nas cenas acima, mais uma vez personagens camaleão aparecem e têm o rosto do noivo de Alaíde. O personagem camaleão tem essa denominação por se camuflar de personagens/personalidades da mídia, como o Cebolinha da Turma da Mônica; o Zé Bonitinho; o Malandro da Lapa; O Bozo; entre outros; que para Alaíde todos se parecem com seu noivo e ela sente-se perseguida por eles.

Outro exemplo de adaptação é o tema do diário de Madame Cleci, que aparece com o mesmo tratamento que vemos em *Vestido de noiva*, com a diferença de que não se trata mais do diário de uma prostituta, e sim de um travesti. Vale ressaltar também que as cenas entre Alaíde e Cleci estão entre as que mais lembram a obra original, com grande aproveitamento do texto de Nelson, resguardadas algumas pequenas adequações, cortes de falas etc. Como podemos ver nos excertos abaixo.

#### **Trecho da cena de Madame Clessi e Alaíde em Vestido de Noiva**

MADAME CLESSI - Quer falar comigo?

ALAÍDE (aproximando-se, fascinada) - Quero, sim. Queria...

MADAME CLESSI - Vou botar um disco. (dirige-se para a invisível vitrola, com Alaíde atrás.)

ALAÍDE - A senhora não morreu?

MADAME CLESSI - Vou botar um samba. Esse aqui não é muito bom. Mas vai assim mesmo.

(Samba surdinando.)

MADAME CLESSI - Está vendo como estou gorda, velha, cheia de varizes e de dinheiro?

ALAÍDE - Li o seu diário.

MADAME CLESSI (céptica) - Leu? Duvido! Onde?

ALAÍDE (afirmativa) - Li, sim. Quero morrer agora mesmo, se não é verdade!

MADAME CLESSI - Então diga como é que começa. (Clessi fala de costas para Alaíde)

#### **Mesmo trecho em Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo está Acontecendo**

MADAME CLESSI - Quer falar comigo?

ALAÍDE aproximando-se, fascinada - Quero, sim. Queria...

MADAME CLESSI – Ao público Não quer, não importa! Para Alaíde. Vou botar um disco. Dirige-se para a vitrola invisível, com Alaíde atrás.

ALAÍDE - A senhora não morreu?

MADAME CLESSI - Vou botar um samba. Esse aqui não é muito bom. Mas vai assim mesmo. Samba surdinando.

ALAÍDE - Li o seu diário.

MADAME CLESSI Céptica - Leu? Duvido! Onde?

ALAÍDE afirmativa - Li, sim. Quero morrer agora mesmo, se não é verdade!

MADAME CLESSI - Então diga como é que começa.

Entretanto, foi possível perceber que o grupo utilizou textos de personagens de *Vestido de Noiva* mas que foram adaptados para outros personagens em sua montagem, o que chamamos de ‘escrita como apropriação’. Este foi o caso do texto da cena em que os repórteres anunciam o atropelamento de Alaíde, por exemplo, e que em *Nada aconteceu* foi readequado à personagem

Mãe de Alaíde, que anuncia o fato à sua filha. Todos esses indícios de adaptação de temas, cenas e textos asseguram a classificação de parte do texto como *adaptação teatral*.

*Livremente inspirada?*

Na expressão *livremente inspirada*, o particípio com função de adjetivo *inspirada* denota um processo criativo contaminado por algo ou alguém (mote, referência); ou seja, um processo como invenção, criação, arquitetura provocada por alguém, alguma coisa; já o advérbio “livremente”, isoladamente, denota ausência de compromisso, liberdade de criação. Com isso em mente, podemos afirmar que há evidência de escrita livremente inspirada que partem de elementos estruturais de *Vestido de Noiva*, como: a ideia dos planos, as personagens, os espaços, o tema do casamento, entre outros. Em particular, e como representação de estratégia de *livre inspiração*, vamos nos ater aqui à análise da espinha dorsal de *Nada aconteceu*: a estrutura dos planos da realidade, da memória e da alucinação.

Se há o uso explícito dos três planos, como fez Nelson Rodrigues, o que justificaria o rótulo de livre inspiração em *Nada aconteceu*? Para começar, é possível constatar que a nova dramaturgia desconstrói as relações de causa e efeito que são condição *sine qua non* para a fábula rodrigueana, a saber: a personagem não foi atropelada realmente, nem está entre a vida e a morte, como no plano da realidade da obra original; o delírio no plano da alucinação, portanto, não é fruto dessa condição que leva a protagonista a expor desejos mundanos e a querer vingar-se do noivo no plano da alucinação; da mesma forma que o plano da memória não revela a traição da irmã e do noivo. Vamos observar abaixo que não há uma cena de atropelamento, e sim três: na 1ª não há definição de quem foi atropelado, mas a ênfase na cobertura por parte da imprensa; na 2ª é Clessi que é atropelada; já na 3ª é Alaíde.

**Cena 01 – atropelamento 1 e fusão festa/bordel com Hostess, Felipe Cruz, Fotógrafo, coro/receptionistas, Chefe da Técnica, Assistente de Técnica e Mãe.**

De repente, o som de uma freada e um estrondo. Primeiro atropelamento. Gritos lá fora. A luz falha, como se uma possível batida num poste pudesse ter danificado o fornecimento elétrico. Corre-corre e burburinho: Técnicos, Fotógrafo e Coro/receptionistas. Ele sai para fotografar o possível acidente, um “furo”.

**Cena 10 –** Escutamos os gritos de Clessi cessando lá fora, e os gemidos de ódio da mãe. Vemos o carro dourado. O barulho do atropelamento como se passassem por cima de Clessi. Enfim, se faz um silêncio constrangedor.

**Cena 14 –** atropelamento visível - com Alaíde e Camaleão/ferragens  
O carro então vem e a atropela pela última vez, dessa vez isso é visível, ou mais “real” do que todas as outras vezes.

A última cena de atropelamento nos leva a entender que Alaíde não estava no quarto se preparando para o casamento, como a mãe acreditava. Ela poderia ter fugido, desistido do



casamento. Contudo, na cena seguinte, a cena do casamento, Alaíde, aparece, como o texto de fechamento do espetáculo revela:

O público é conduzido até a Igreja, onde o casamento será realizado. Na frente da igreja está o Camaleão/noivo, aguardando a noiva. Alaíde não vem. Algum tempo de constrangimento. Nada acontece. Depois de algum tempo, mais ou menos longo, aparece Alaíde.

Em *Vestido de Noiva*, os três planos servem de amarração dramaturgica e há uma inter-relação entre os planos. Já em *Nada aconteceu* nada disso interfere no plano da realidade; o casamento está em andamento; os convidados estão esperando a cerimônia começar; a mãe busca saber se está tudo bem com a filha, Alaíde, que está o tempo todo dentro de seu quarto. Ao mesmo tempo que anuncia o atropelamento perto da igreja. Não é, portanto, o atropelamento um conflito inicial que gera toda as sequências narrativas da memória e da alucinação, nesta nova versão. Há, na verdade, uma mistura dos planos, e isso fica para o espectador interpretar. Vamos vemos na sobreposição das cenas abaixo.

Em Nelson Rodrigues, Alaíde é apresentada na primeira cena do plano da alucinação da seguinte forma: “uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha”. Na mesma cena do Grupo XIX e Dal Farra, Alaíde aparece como segue:

**Cena 03 – a mulher sem memória com Hostess, coro/putas, Felipe Cruz, Fotografo, Chefe da Técnica, Assistente de Técnica, Padrinho e Camaleão/vários**

Alaíde abre a porta bruscamente e invade o ambiente, com os faróis do carro atrás de si, ensanguentada, cambaleia e cai. Os faróis do carro vêm da porta, e cegam a plateia. O coro/putas fecha a porta.

Nesta outra cena no plano da alucinação, Clessi, com o corpo em cima do capô do carro, comenta seu próprio estado com os personagens Padrinho e camaleão Maluquinho, depois de ter sido atropelada:

**Cena 12 – O corpo sobre o carro – com Padrinho, Clessi, Camaleão/menino maluquinho, Chefe da Técnica, Assistente de Técnica**

Camaleão/maluquinho entra pega a escada da Clessi e sobe em cima do capo onde está o corpo. Tira o pano. Limpa o sangue com o lençinho.

**CAMALEÃO/MALUQUINHO – Está irreconhecível. Também, um corte deste no rosto!** Pegou tudo isso aqui! Foi tão bonita - nem parece!

**CLESSI -** Mais bonito seria ter sido assassinada por um menino. Um colegial!

Por fim, há a cena de atropelamento de Alaíde, que não sabemos em qual dos planos se deu: memória? Alucinação? Realidade? Mas ao vermos chegar entrar na igreja para se casar, nos damos conta de que aquilo não havia acontecido de verdade.

A dramaturgia, fica evidente, brinca com os planos e foge à parâmetros de causa e consequência. Cabe ao leitor completar essas lacunas, bem típico de uma obra aberta. Tudo isso justifica nossa tese inicial de que há sim estratégia dramaturgica de escrita *livremente inspirada*.

*Texto autoral?*



Até aqui, vimos que as categorias de análise *escrita como apropriação e escrita como atualização*, revelaram as estratégias de livre inspiração e adaptação. Entretanto, sabemos também, pelo diálogo com o grupo, que houve grande contribuição dos integrantes para a escrita de textos autorais, seja como parte de cena ou cenas inteiras. Exemplo disso foi o texto/a cena elaborada pela atriz Janaína Leite para Alaíde contracenar com alguém do público.

ALAÍDE – É verdade. Esse casamento, esse noivo. Estou com a cabeça tão embaralhada. O curioso é que continuo achando que todos os homens têm a cara do meu noivo. Que eu nem sei quem é direito! O meu noivo, eu vou viver então o resto da minha vida com essa pessoa?!... Que coisa mais bizarra, porque eu nem sei direito de onde eu conheço ele... Olha só (Ela acende a luz de serviço, querendo ver entender.) Esse aqui, por exemplo, tem os olhos do meu noivo. Talvez você possa me ajudar. Me dá sua mão. Você pode colocar a sua mão no meu rosto. Não, não pode ser. Não reconheço esse toque. Talvez um pouco mais forte. Um pouco mais. Assim, assim começo a me lembrar de algo sobre esse meu namorado, esse meu noivo. Posso? (Usa a mão do homem para bater um pouco mais forte). Não, não pode ser ele. Você. Você poderia me dar um tapa. [...]

Trata-se de uma cena longa, que não reproduzimos na íntegra aqui, com interação com o público. Aqui, ela está na presença de Clessi e a cena desperta memórias de sua relação com o noivo e o casamento. Isso faz o público pensar que o casamento já aconteceu, que está no passado, na memória dela, que pode estar morta. Vale ressaltar a temática da violência contra a mulher, por parte do noivo, ao pedir que alguém bata nela com força dizendo que pode funcionar como um portal e, de fato, ela passa a se lembrar do que aconteceu depois de levar um tapa forte.

Outro exemplo é a cena de Madame Cleci, criada por Ronaldo Serruya, dialoga com o público:

Sabe quando a pessoa vai e fala assim, "esse aí é bandido. Vagabundo, sem vergonha", e isso parece uma certeza totalmente simples e clara, e inquestionável para a pessoa? Sabe quando o cara diz, "esse aí é louco", ou "essa é vagabunda", ou, "esse aí é viado!.." Sabe? E você já pensou talvez nisso por alguns instantes, e percebeu que essas ideias que o cara fala com tanta força, com tanta certeza, na verdade não fazem o menor sentido, não obedecem à lógica, não têm uma justificativa. [...]

Este trecho apresenta de forma clara o tema central do monólogo de Clessi. Como se é de esperar, o ator, dentro do processo colaborativo, traz à cena, uma temática que lhe é cara: a intolerância social com as minorias. O texto, portanto, é totalmente autoral.

Como o grupo criou personagens novos para a trama, como os personagens camaleão, boa parte das cenas e das falas desses personagens podem ser incluídas nesse rol de material criado pelo próprio grupo. Esses exemplos ilustram, mas não esgotam, as evidências de autoria do grupo e de Dal Farra. Muito pelo contrário, a análise do material bruto do processo de criação revela cenas, texto, que não entraram na versão final do espetáculo e que compõem material muito interessante para análise. Uma vez que se constituem “como testemunho material de uma criação em processo” (2004, p. 21). Exemplo disso, e que nos interessa para confirmar o caráter autoral

do processo criativo, é o *e-mail*<sup>4</sup> do diretor Luiz Fernando Marques para o grupo na fase inicial da pesquisa. Nele o tom é de conversa e entusiasmo com os rumos que os estudos iniciais estavam indicando, como vemos neste trecho: “Caros só para compartilhar... Fiquei muito animado com nossas duas reuniões sobre o vestido de noiva e agora, ao reler mais uma vez, vejo que sim, temos umas fendas na peça muito boas para entrar”(grifo do autor). Aqui, o enunciado destacado revela a busca por “fendas” que se revelassem como espaço de exploração/investigação/criação. Em seguida, Marques fala sobre o plano da realidade: “Bom, sem dúvida, o plano da realidade é uma boa deixa para um novo texto. Afinal quem está sendo operado? O que está morrendo? Quem está em estado terminal? O que ou quem está na UTI?” (grifo do autor). Como se vê, naquele momento, as cenas do hospital pareciam ser um caminho interessante de investigação, o que foi deixado de lado depois. Percebemos isso também na fala de Marques sobre os jornalistas: “E os jornalistas / Comentam o que? / Falam a verdade ou aumentam? / Falam sobre o que? / O fato? ou o que está na beira do fato?”. Todas essas questões só comprovam o desejo de recriação da obra de Nelson Rodrigues. Nesse *e-mail*, o diretor já fala de necessidade de um dramaturgo externo ao grupo: “Mas de fato precisaremos de um dramaturgo, ou melhor, será rico ter alguém que de fato mergulhe neste universo e, na medida que estudemos e delimitarmos possíveis pontos de vista, esta pessoa consiga trazer a tona, a partir deste universo, um material rico” (grifos nossos). A simples possibilidade de um dramaturgo para o processo indica que, desde o início, já havia a consciência do grupo de que estavam lidando com uma proposta ousada, complexa, e que a escrita do texto não se daria nos mesmos moldes dos processos anteriores. A fala de Marques deixa claro a percepção de que seria preciso um especialista que fosse capaz de estabelecer a ponte entre o texto de Nelson e a proposta artística do grupo. Para completar, vale apontar também algumas indicações de cunho mais estrutural e de tratamento cênico sobre o desenvolvimento da dramaturgia que o diretor compartilha com os demais integrantes do grupo:

Enfim, cada vez mais, acho que a peça pode ter um bom prólogo (a lá mês de agosto) no qual poderíamos trabalhar com a periferia: do tema, da forma, da pesquisa, do próprio fazer teatral, numa espécie de bolha de cena que explodirá no fazer da peça, propriamente dita.

Depois, no meio da peça este plano da realidade modificado e problematizado. E, por fim se tivermos e teremos a arrogância juvenil e estúpida de reescrever o fim, acho ótimo!

E claro, sem perder a chance de reolhar todas as cenas da memória e jogá-las neste enredo de novos sentidos.

Toda a fala de Marques indica um momento do processo repleto de possibilidades, mas também de incertezas. Em sua mensagem, o prólogo, o tratamento do plano da realidade e uma possível reescrita do final (que para ele poderia soar como arrogante juvenil...) aparecem como

---

4 Material que integra os arquivos de processo do espetáculo, de uso pessoal da atriz e diretora Janaína Leite. O arquivo, que é nomeado “Email Lubi”, contém apenas o texto, não trazendo informação de data.

grandes questões a serem pesquisadas pelo grupo. Mesmo assim, já apontam caminhos bem claros de investigação para proposição de uma nova dramaturgia.

A premissa de diálogo entre o trabalho artístico do Grupo XIX e a obra de Nelson Rodrigues é evidenciado nestes excertos e em outras anotações. Além do *e-mail* analisado, encontramos, em versões anteriores do roteiro do espetáculo, anotações sobre questões temática, de cena, de texto, de caminhos a explorar etc. que denotam a inquietação, sistematização, o questionamento sobre aspectos específicos e o trabalho de lapidação da dramaturgia do espetáculo, como vemos abaixo<sup>5</sup>:

(ROTEIRO 1)

**Tarefas:**

Olhar os textos da mãe, ela é nova rica, força de fazer, ausência do pai...? Está na capa do Jornal está podre...

Olhar os textos e função do fotógrafo fazer uma curva mais sutil do profissional ao artista.

**Tarefas:**

Tem que ser uma fusão destes textos e acrescentar falas bem atuais acho que tem que ter referências atuais [...]

Revisitar cenas p. 5 a 8

(ROTEIRO 6)

FOTÓGRAFO – Para todos, na frente. (talvez esse fotografo pudesse entrar um pouco mais pra frente e deixar esses primeiros textos da ju nesse momento que ainda não identificamos o casamento)

(Sobre trecho da cena em que “A Mãe vai até o pequeno palco, bate no microfone, não consegue ligá-lo, chama por Felipe Cruz, que liga o microfone”)

*(adoro. Dá dó de que só uma mesa veja isso. E se isso fosse o bilheteinho?)*

Como podemos ver, há anotações que indicam necessidade de aprofundamento (“Olhar o texto...” / “Tem que haver uma fusão destes textos e acrescentar falas...” / “... tem que ter referências atuais...” etc.), por um lado, revelam inquietações durante o processo de escrita e, por outro, a originalidade de um texto que vai sendo criado a partir do diálogo com a obra que serve como mote do processo. Já a anotação sobre a entrada do Fotógrafo, no roteiro 6 (acima), indica uma preocupação dramaturgicamente de manter no público, ainda, o suspense da pergunta inicial: É montagem de teatro? É festa de casamento? E ao final dessa passagem vemos um desabafo sobre o alcance limitado que o texto da Mãe teria, ao ser apresentado apenas para uma mesa, outra questão dramaturgicamente. Tudo isso, evidencia o caráter autoral da escrita em parte do produto da enunciação, o texto de *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo*.

### *Um problema de definição*

---

<sup>5</sup> Excertos dos roteiros cujos títulos aparecem como evidenciamos entre parênteses. Destaques em itálico/vermelho dos autores. Transcrição literal que evidenciam o caráter provisório das propostas, pela característica de uma escrita que se propõe como esboço, lembretes internos ao grupo, enfim, anotações de processo de escrita.

Se de um lado não podemos falar de livre-inspiração apenas, como comprovamos acima, por outro lado, apesar de encontrar evidências de adaptação da obra *Vestido de noiva*, sabemos que elas não representam o todo do processo. Assim diminuiríamos a complexidade dramática de *Nada aconteceu* com um rótulo de ‘obra adaptada’ que não representa todo o processo.

Os apontamentos da pesquisa sobre uma escrita como fruto de experimentação nos remetem a um processo pulsante, vivo, que vai sendo construído, misturando inspiração, adaptação e autoria do grupo e do dramaturgo. Processo que pressupõe: escrita, experimentação e reescrita; decisões que vão sendo revisitadas, à medida que o espetáculo vai ganhando corpo.

O contexto histórico, a fábula original, o texto de Nelson Rodrigues, que à princípio servem de ponto de partida, aos poucos vão dando espaço a uma escrita autoral, permeada por inquietações do grupo acerca de questões do nosso tempo. O que confirma a premissa de que “cada momento histórico e cada prática dramática e cênica que lhe corresponde possuem seus próprios critérios de dramaticidade (maneira de armar um conflito) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena)” (PAVIS, 2008, p. 194).

Se é verdade que uma obra de arte é uma resposta de um artista a questões postas por sua época e sociedade (e acreditamos que sim) o Grupo XIX consegue criar um espetáculo a partir da obra de Nelson Rodrigues (que, por sua vez, também deu sua resposta a questões de sua época e sociedade), como fruto de um confronto artístico/criativo/intelectual. Não é sem razão que Dirceu Alves Jr.<sup>6</sup> afirma, logo no início de sua resenha sobre o espetáculo, que:

Prestes a completar setenta anos, a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, passou por uma reinvenção radical na montagem do Grupo XIX de Teatro. A versão livre, criada em parceria do elenco com o dramaturgo Alexandre Dal Farra, foi batizada de *Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo Está Acontecendo*. Não sobrou quase nada do original. [...]

Acertadamente, Alves Jr. fala de “reinvenção radical” de “versão livre” (conforme texto e legenda da foto), mas termina por cair em contradição ao dizer que “Não sobrou quase nada do original”, o que nos leva a pensar que a crítica pode ter sido baseada em expectativas do crítico, uma vez que nosso estudo demonstra ainda haver muito de *Vestido de noiva* na versão do Grupo XIX. Tal suspeita se reforça com um depoimento que o crítico teria dado ao grupo de que adorava a situação de conflito entre Alaíde e a irmã, que não foi retomada pelo grupo, por achar o tema muito “pequeno burguês”, conforme nos explicou Ronaldo Serruya<sup>7</sup>, que reclama uma crítica baseada em expectativas e não na obra de arte em questão:

Você sai de casa para assistir uma peça que tem o nome de *Nada aconteceu, Tudo acontece, Tudo está acontecendo*, vírgula, “livremente inspirada em

<sup>6</sup> ALVES JUNIOR, Dirceu. *Resenha de Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo Está Acontecendo*. Revista Veja. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/nada-aconteceu-tudo-acontece-tudo-esta-acontecendo#1>, acesso em: 01/03/2016.

<sup>7</sup> Durante entrevista para esta pesquisa.

Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues” e a crítica começa com “Pouco resta do original”, eu penso, Claro, não é, meu bem?! Esta é a dificuldade de o crítico fazer uma crítica a partir daquilo que ele vê. O papel do crítico é fazer uma crítica a partir daquilo que ele vê.

Como sabemos, o texto de Nelson Rodrigues é grande referência na história do teatro nacional e qualquer indicação de releitura pode causar estranhamento em fãs das obras originais, até mesmo no caso de críticos. Nesse caso, Alves Jr. aponta valores positivos da montagem, ao dizer que a encenação tem “belos momentos”, mas termina por afirmar que “houve exagero na inserção de elementos” (um exemplo disso pode ser a aparição dos múltiplos personagens camaleão) e que a dramaturgia carece de “um eixo mais coerente entre o clássico e a releitura”. Por mais subjetivo que isso possa parecer, já que há vários elementos na montagem do Grupo XIX que estabelecem esta ponte - os planos; a cena de atropelamento, os personagens centrais, a ideia de uma fábula que gira em torno de um casamento; entre outros. -, é possível entendermos a crítica à dramaturgia, feita por Alves Jr., mas menos pela relação entre as duas obras do que pela percepção da fragilidade dramática do novo argumento de que tudo não passa da crise de uma noiva sobre casar-se ou não, enquanto está no chuveiro.

Na intenção de trabalhar com as referências de tempo e do imaginário, base da peça de Nelson, já enunciada no título, o Grupo XIX exagerou na inserção de elementos. A encenação, comandada pelos diretores Luiz Fernando Marques e Janaina Leite, tem belos momentos, mas carece de uma dramaturgia que defina um eixo mais coerente entre o clássico e a releitura.

Como vemos, é difícil definir uma classificação para o processo dramático de espetáculos contemporâneos e que são frutos de práticas de teatro de grupo, o que equivale dizer, teatro de pesquisa. Pavis (2008, P. 194), citando a teoria da recepção, fala do termo *concretizações*, mas ali refere-se ao texto dramático que vai se metamorfoseando ao longo do tempo, ganhando novas interpretações, que não é o caso da relação *vestido de Noiva X Nada aconteceu*. Tal denominação não contempla a complexidade de estratégias de criação que é característica desse tipo de processo criativo, que é, exatamente, a grande particularidade e qualidade dos processos criativos do grupo: lançar mão de diferentes estratégias de escrita para a tecitura do texto-espetáculo.

#### *Pensando dramaturgia contemporânea como rizoma*

Deleuze e Guattari se apropriaram do termo *rizoma*, da botânica, que significa uma haste subterrânea, raízes, bulbos, tubérculos, entre outros, e explicam que “o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos.” (1995, p. 15) Os filósofos se valem do termo para pensar a linguagem como *rizomática*, uma nova forma de pensar a língua de forma ampla, partindo de

“princípios”, próprios da ideia de rizoma, entre eles de conexão e heterogeneidade<sup>8</sup>, que pressupõe a ligação de um ponto do rizoma com vários outros, e, por isso, “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais”. Um tubérculo linguístico é percebido como uma comunicação que não se fundamenta apenas em atos linguísticos, e sim perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos; não é unidade, e sim múltiplo; não começa ou termina, como eles explicam:

“ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser". (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 15)

Martins e Picosque, partiram do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari para pensar a arte de forma também rizomática, ou seja, um “modo aberto de ligação de um conteúdo qualquer a outro conteúdo qualquer, num sistema acêntrico, não hierárquico” (MARTINS E PICOSQUE, 2009, p. 1).

Partindo do pressuposto de que “cada momento histórico e cada prática dramatúrgica e cênica que lhe corresponde possuem seus próprios critérios de dramaticidade (maneira de armar um conflito) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena” (PAVIS, 2008, p. 194), podemos acrescentar que há também modos próprios de criação e produção artística, que definem a composição do texto dramático. Concordamos com Pavis, quando afirma acima que para a análise dramatúrgica é imprescindível o conhecimento histórico da produção, bem como da recepção do texto, para conhecimento de elementos que concernem tanto ao texto como à cena, em especial: “- a determinação da ação e dos actantes; as estruturas do espaço, do tempo, do ritmo; a articulação e o estabelecimento da fábula” (2008, p. 194). O processo de escrita do texto, o que equivale dizer da cena, é entendido, portanto, como um ato:

[...] que se faz e refaz processualmente, alcançando todas as etapas de proposição e de leitura: a relação do artista com o mundo, os atos de seleção e combinação empreendidos, os processos de formação de sentido que acontecem na elaboração do espectador, e mesmo a experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento. (DESGRANGES, 2012, p. 30)

Emprestando de Deleuze e Guattari a ideia de rizoma - em especial partindo dos princípios de conexão, heterogeneidade e múltiplo - e inspirados a olhar para a dramaturgia como Martins e Picosque olham para o ensino de Arte - como um sistema acêntrico e sem hierarquias - entendemos a dramaturgia contemporânea, fruto de pesquisa de teatro de grupo na Cidade de São Paulo (como a do Grupo XIX), como uma *dramaturgia rizomática*, ou seja, como um texto-tecido composto por diferentes atos enunciativos, ou poderíamos dizer que se trata de uma enunciação

---

<sup>8</sup> Outros princípios são: multiplicidade; o de ruptura a-significante; e de cartografia e decalcomania. Para entender melhor sobre esses princípios aplicados à linguística, ver obra acima.

polifônica, na qual o texto é o enunciado fruto dela. No caso de *Nada Aconteceu*, temos muitas vozes cerzindo esse texto: Nelson Rodrigues; todos os integrantes do grupo que contribuíram com propostas textuais ou com seus olhares, análises e ponderações; o dramaturgo Alexandre Dal Farra. Sendo difícil definir, sem uma análise minuciosa, qual é a contribuição de um e de outro.

O conceito de dramaturgia rizomática nos permite olhar para a escrita dramatúrgica como o complexo das diversas conexões possíveis entre os vários elementos constitutivos da cena, sem precisarmos definir onde começa um e termina o outro, já que percebidos como constituintes de um mesmo ato. Assim, há a desierarquização entre esses elementos, (partindo do pressuposto da igualdade de importância entre texto e demais elementos de cena); desierarquização proposta em linhas horizontais, e não verticais, que se encontram, cruzam e entrelaçam. Tudo isso fica evidenciado no caráter de heterogeneidade, própria do ato teatral, ou seja, a cena como espaço de vários atos de comunicação: linguístico, gestual, sonoro, corporal, mímico etc.

## REFERÊNCIAS

- ALVES JUNIOR, Dirceu. *Resenha de Nada Aconteceu, Tudo Acontece, Tudo Está Acontecendo*. Revista Veja. Disponível em: <https://shre.ink/nmXR>, acesso em: 01 mar. 2016.
- BETTI, Maria S. A luta do fomento: raízes e desafios. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (org) *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec / Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 117-127.
- COSTA, Iná C. Por uma crítica cultural dialética. In: *O Sarrafo*, jornal criado pelos grupos articulados dentro do movimento Arte Contra a Barbárie, n 1, março de 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- MARTINS, Mirian C. *A aventura de planar numa DVDteca*. Revista Boletim Arte na Escola n°38 de 2005. Também disponível no site <https://shre.ink/nmXO>, acesso em 25 nov. 2009.
- MENEZES, Maria E. de. *Grupo XIX mira contradições atuais*. Resenha. Caderno de Cultura do Jornal O Estado de São Paulo, 01/03/2013. Disponível em: <https://shre.ink/nmX0>, acesso em 24 mar. 2016.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PUPO, Maria L. S. B. Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (org) *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec / Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 152 – 173.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annalube, 2004.