

OSTEXTOS DRAMÁTICOS DE VERGÍLIO ALBERTO VIEIRA OU UMA LEITURA DOS SEUS “PAPÉIS PARA TODOS”

Sara Reis da Silva

IE-Universidade do Minho

A obra para crianças e jovens de Vergílio Alberto Vieira (n. 1950, Amares, Braga), não reflectindo, em exclusivo, o seu impulso criativo e literário – porque, a par de outros nomes relevantes da literatura portuguesa, Vergílio Alberto Vieira (VAV) estreou-se há precisamente 40 anos com uma escrita vocacionada para os leitores adultos –, distingue-se pelo culto da Palavra¹⁹, tratada com originalidade, a partir de uma recriação que, com especial frequência, ambiciona o lúdico. O gosto pelo registo popular, designadamente por provérbios, máximas, sentenças ou respostas prontas, transparece também de muitos dos seus textos – como provam títulos como *A Pulga Atrás da Orelha* (Caminho, 2006) e *A Boca no Trombone* (Bonecos Rebeldes, 2008), – suscitando, não raras vezes, o riso e determinando a criação de colectâneas completas e repletas deste género fragmentário de textos. Aliás, o humor, origina-

¹⁹ Sobre Vergílio Alberto Vieira, escreve Francisco Duarte Mangas: «Vergílio Alberto Vieira é um poeta, mesmo quando envereda por outros domínios da escrita. Rigoroso no colocar da palavra sobre a página: as palavras, ele sabe, respiram, têm cor, espírito, ganham musgos. Como delicadas plantas, carecem da luz da manhã ou, por vezes, de repousar os olhos na penumbra. As palavras, sempre o enigma das palavras. Vergílio é um homem de palavras. Generoso, gosta de as repartir. (...)» (Mangas, 2003: 7).

do pela linguagem, pelas situações ou pelas figuras, é também marcante na escrita deste autor, afigurando-se como um aspecto estruturante num número significativo de obras, em particular das dramáticas, como procuraremos explicitar mais adiante neste ensaio. A atenção poética que lança sobre a natureza, espelhada, por exemplo, na ficcionalização de temas como a ecologia ou a protecção do ambiente, bem como a crítica social – dimensão que ganha voz, por exemplo, em curtos poemas dominados pela caricatura e pela ironia – encontram-se, igualmente, patentes em muitos dos seus trabalhos.

No conjunto assinalável de textos preferencialmente dirigidos às crianças por VAV, em particular desde *A Cor das Vogais* (CMVV, 1991/Civilização, 1995) e *O Livro dos Desejos* (Caminho, 1994), passando por *Histórias de se lhe tirar o chapéu* (Livraria Minho, 1992), até *Para não quebrar o encanto – os direitos da criança* (Caminho, 2007) e *A Abelhinha Giroflé* (Caminho, 2010), apenas para citar alguns exemplos, a escrita dramática²⁰ materializa-se, de forma explícita, em apenas três títulos, a saber: *O Saco de Mentiras* (Caminho, 1999), *O Circo de Papel* (Caminho, 2003) e *O Menino Jesus da Cartolinha. Um Auto de Natal* (Campo das Letras, 2007).

Um título como *O Saco de Mentiras*²¹ parece avisar

²⁰ Um brevíssimo apontamento para recordar que, em 2004, VAV publica *Pára-me de Repente*, uma peça destinada aos adultos.

²¹ Este livro encontra-se recomendado pelo PNL para o 3º ano de escolaridade, sendo destinado a leitura orientada na sala de aula - Grau de Dificuldade I.

o potencial receptor acerca da variedade de textos que caracteriza este volume, bem como da sua essência “fingidora”. Aliás, a não-verdade que distingue estes textos, ou melhor, o jogo entre a verdade e a mentira que neles se celebra é também deixada transparecer num outro paratexto da publicação. Trata-se do texto inscrito na contracapa, de autoria anónima que, além de reiterar a noção implícita no título, desvenda, ainda, aspectos significativos do ponto de vista da própria materialização espectacular dos textos dramáticos, introduzindo, por exemplo, a sugestão de um texto teatral construído a partir de robertos ou fantoches:

«Numa tarde de Outono, a velha carripana entrou, aos soluços, no Largo da vila com uma catrefa de garotos a pular à sua volta.

Eu pensei: “Querem lá ver que estes pobres diabos são a famosa Companhia de robertos de que nos fala a avó!” Sem tirar nem pôr!

A partir desse dia, ao adormecer, todas as sombras passaram a ser gente no teatrinho de fantoches dos meus sonhos, e a voz que, às escondidas, aqui e ali, se levantava, a ser a daquele Capitão-de-olho-de-vidro que fizera dos piratas valentes marinheiros.

De mentiras se faz, às vezes, a mais pura verdade.» (Vieira, 1999).

Ainda do ponto de vista paratextual, o segmento introdutório intitulado «À boca de cena», revelando a perspectiva autoral acerca do teatro de fantoches, oferece igualmente um conjunto de chaves interpretativas fundamentais, que se prendem, em particular, com a

questão do papel da ficção e da ludicidade no processo de auto e de heterogênese:

«Prodigioso / na arte de iludir // o teatro de fantoches é um verdadeiro / saco de mentiras. / Aberto às escondidas, é nessas figurinhas / de palmo e meio que se oculta a magia / de cada pequeno mundo. // Por isso, é nas bocas & palpites dos bonecreiros / que nos caricaturamos, nos divertimos, / aprendemos a ver o que somos. // Há quem diga que não há nada mais autêntico / que o que na vida é feito a fingir. // A Fernando de Gusmão, / encenador de vozes e de papéis.»²² (*idem, ibidem*).

São cinco as breves peças de teatro para fantoches²³ que integram *O Saco de Mentiras*, a saber: «O regabofe», «O sabichão das dúzias», «O astrólogo embasbacado», «O julgamento do ano» e «O castelo de cartas». Compostas sob o signo do humor, é comum a todas o número reduzido de personagens, na maioria dos casos, personagens-tipo, com uma construção sustentada pela animização/personificação e pela ironia, importantes recursos do ponto de vista da veiculação de crítica social que não poupa “vícios” como os abusos de poder ou a prepotência, a usurpação, o egoísmo e a justiça enviezada, entre outros.

²² A disposição gráfica na página deste segmento textual, aparentando uma forma poética e uma estruturação em verso, levou-nos a optar precisamente por uma transcrição segundo as regras de construção da poesia.

²³ Conforme assinalam Gomes, Ramos e Silva, a edição de textos dramáticos destinados à representação com fantoches emerge como uma das linhas criativas da produção literária dramática, reflectindo a variedade de formas que o teatro para a infância poderá assumir. (Gomes, Ramos e Silva, 2009: 58).

Em «O regabofe», por exemplo, as personagens Papa-Missas, Papa-Léguas, Papa-Galinhas e Papa-Açorda, actuando de forma caricatural, substantivam tipificações de gestos diversos que acabam por redundar em actos abusivos ou exagerados, por exemplo, do ponto de vista das práticas religiosas – Papa-Missas, por exemplo é «beatão, pesadão, com a voz trémula» (Vieira, 1999: 15) – ou sociais, em geral – o Papa-Léguas, por exemplo, vem cheio de «fominhas» «de meter dente no alheio e lhe saber a seu» (*idem, ibidem*: 16). O recurso ao vocábulo justaposto “Papa”, podendo ser entendido como sinónimo do verbo “comer”, induz a uma interpretação não literal ou metafórica, na linha, por exemplo, da proposta fictiva de um *Sermão de Santo António aos Peixes*, de Padre António Vieira, ou, até, da célebre canção de Zeca Afonso. Segmentos retomados de conhecidas cantigas populares, bem como a reiteração de expressões proverbiais ou sentenciosas, algumas delas aparentemente criadas pelo autor, pontuam a quase totalidade das réplicas, imprimindo ao texto um tom simultaneamente divertido e moralizador/reflexivo. Releiam-se, por exemplo, passagens como «Se-bas-ti-ão-co-me-tu-do, co-me-tudo! Se-bas-ti-ão-co-me-tudo-sem-co-lher...» (*idem, ibidem*: 19); «Quatro paredes caídas... Um cheirinho a alecrim...» (*idem, ibidem*: 21).

Nas restantes quatro peças, todas dominadas pelo mesmo tom coloquial, desprezioso e tendencialmente satírico, surgem ficcionalizados tópicos que, mesmo aparentando uma “leveza” essencial, acabam

por estimular a reflexão, por exemplo, acerca de questões como o exercício do poder mesmo por aqueles que, como o Sultão Sabichão do texto «O Sabichão das Dúzias», não regula bem da cabeça (*idem, ibidem*: 27), ou o desconcerto ou o “concerto” da justiça, como em «O julgamento do ano».

Também em *O Circo de Papel* é muito significativa a presença de um discurso marcadamente espontâneo e lúdico, a partir, por exemplo, de mecanismos como jogos de lexemas, ditos próximos dos provérbios, patentes num conjunto de réplicas curtas e vivas.

Tendo como finalidade sensibilizar as crianças para questões ambientais – como esclarece o seu autor, num breve paratexto incluído no final da obra²⁴ –, neste texto, actuam dois palhaços, um já idoso, o Papelão, e um ainda jovem, o Papelinho, figuras com uma configuração antagónica, intervindo também um grupo de sete crianças e uma Árvore do Tempo. Esta figura animizada reveste-se de particular significado se atendermos à importância que a categoria temporal possui nesta peça. Note-se, por exemplo, que a própria estruturação dicotómica do texto, composta por dois actos – «Outono faz-me-sono» e «Primavera quem-ma-dera» –, reflecte uma ligação evidente com o tempo, entendido até como o tempo da natureza e do seu imparável ciclo, como, aliás, se explicita, com algum pormenor, no pa-

²⁴ Cf. «REGISTO O texto teatral que agora se publica nasceu do convite há anos feito ao autor com a finalidade de sensibilizar os mais novos para as questões do Ambiente e da protecção da Natureza.» (Vieira, 2003: 55).

ratexto de abertura intitulado “Apresentação” e com a função de didascália.

Com efeito, mesmo o espaço físico, aludido como naturalista – «uma clareira de jardim» (Vieira, 2003: 9) –, surge marcado pelo contraste entre as duas estações do ano aqui recriadas: o Outono («tempo de desperdício») e a Primavera («tempo de necessidade»). Assim, enquanto no primeiro momento, «As tonalidades de Outono correspondem ao cair da folha; o vento arrasta pelo chão do parque folhas ressequidas de várias cores e formas.» (*idem, ibidem*: 9), no segundo momento, correspondente à segunda parte da acção, «vive-se o momento da floração; pairam no ar indícios de despertar; ouve-se o canto dos pássaros.» (*idem, ibidem*: 9). Nesta peça, intenta-se motivar o riso através da inclusão de elementos do real ou de situações insólitas da actualidade, como acontece com a referência a João César Monteiro e ao filme «Branca de Neve». O cómico produz-se, também, em certa medida, a partir da intervenção de um conjunto de crianças que personificam individualmente um tipo de papel distinto (o Papel-de-Embrulho, o Papel-de-Música, o Papel-Moeda, o Papel-Jornal, o Papel-Tabaco, o Papel-Selado e o Papel-de-Carta) e, ainda, do constante conflito no qual os dois protagonistas permanecem ao longo da acção. O desfecho, visivelmente animado, estimula o potencial receptor a implicar-se ou a agir na/pela “causa” em que os dois protagonistas surgem envolvidos. Frases congregadoras e, de certo modo, apelativas e responsabilizantes, em forma interrogativa e exclamativa, dis-

tinguem, assim, as réplicas finais do texto, a par das últimas indicações cénicas, como atestam, por exemplo, os seguintes segmentos: «Por que não unimos esforços contra os malfeitores da floresta?» (*idem, ibidem*: 53); «É bom sonhar com um mundo diferente! / A vida é um sonho de papel. Vamos dar-lhe cor?» (*idem, ibidem*: 53); «Fazer de cada dia um sonho de criança!» (*idem, ibidem*: 53); «O mundo é um Circo de Papel! Vamos dar as mãos e levar a sério o papel de viver!» (*idem, ibidem*: 54).

Para concluir, consideramos que, em *O Circo de Papel*, há dois aspectos essenciais, que lhe definem não só os contornos e que fazem a sua originalidade, mas também que permitem concluir acerca de algumas das singularidades da escrita de VAV. O primeiro consiste na presença reiterada de alusões a aspectos da contemporaneidade e, em especial, da sociedade portuguesa. O segundo aspecto decorre das próprias opções discursivas que diferenciam o texto, nomeadamente o recurso à rima e/ou a certos segmentos poéticos que constituem, aliás, pequenos trechos musicais em potência.

O parentesco entre os dois textos analisados, *O Saco de Mentiras* e *O Circo de Papel*, assim como entre ambos e certos poemas, por exemplo, deve-se, entre outras coisas e como procurámos sugerir, à presença da crítica, veiculada, não raras vezes, por meio de uma construção humorística e pelo recurso a expressões que, não sendo provérbios ou formas poético-líricas brevíssimas, de autoria anónima e situadas no domínio da memória colectiva, se aproximam do ponto de vis-

ta formal e intencional de sentenças ou máximas. O jogo fónico-semântico próprio da linguagem oral, uma das estratégias assinaladas por Victoria Sottomayor Sáez (2007) no domínio na construção literária dos diálogos no teatro para a infância e a juventude, afigura-se também nas peças de VAV como um recurso basilar e recorrente.

Em *O Menino Jesus da Cartolinha. Um Auto de Natal*, obra que, aliás, juntamente com a narrativa *Paisagem com Trenó e Neve ao Fundo* (Campo das Letras, 2005) e com a colectânea poética *A Casa do Cedro* (Trinta por uma Linha, 2010), compõe uma espécie de tríptico temático, a acção decorre na véspera de Natal, sendo o cenário pontuado pelo cinzento e pela neve. Neste “auto de Natal”, as sugestões relativas ao imaginário transmontano e à conhecida lenda que remonta à Guerra da Restauração (1640-1668), bem como a presença de elementos do universo natalício são os motivos que, em larga medida, sustentam a acção. O texto, estruturado em dois “quadros”, desenvolve-se em torno do episódio histórico da invasão castelhana de Miranda do Douro e da actuação do célebre Menino Jesus da Cartolinha, figura muito venerada em terras nordestinas. O discurso, rimado, bem ritmado, vivo e não isento de breves trechos de uma tocante elegância poética, é colocado nas vozes de um Arauto, um pastor (Constantim), uma camponesa (Genísia), um Homem-Bom (Atenor), um padre (Frei Aleixo), uma velha vidente, três reis Magos e um barqueiro que tem à proa da sua barca o Menino Jesus da Cartolinha, «O que veio à Terra para

salvar os mirandeses do inimigo castelhano» (Vieira, 2007: s/p).

Em *O Menino Jesus da Cartolinha*, as expressivas ilustrações de Marta Madureira contrariam visivelmente a “regra” que caracteriza a generalidade dos textos dramáticos vocacionados para leitores infanto-juvenis nos quais se nota uma quase ausência ou escassez de componente visual/plástica. Neste caso, as imagens de Marta Madureira ocupam espaços como as guardas iniciais e finais, servem de moldura ao texto e recriam, com originalidade e recurso a técnicas e materiais variados, as personagens, bem como, por vezes, o próprio espaço físico.

Uma nota ainda para assinalar um aspecto comum aos três volumes aqui relidos. Trata-se da existência de indicações cénicas muito pormenorizadas, por vezes, extensas, aspecto determinante e muito útil para aqueles que pretendam levar à cena as peças em questão. Tome-se como exemplo a longa didascália patente quase no final do segundo quadro da peça *O Menino Jesus da Cartolinha*.

Aos textos dramáticos analisados e às singularidades que procurámos explicitar, importa também acrescentar o facto de VAV assinar algumas narrativas que aparentam uma forma parateatral, como se observa em certas passagens de *Um Pássaro na Mão, outro a Voar* (Caminho, 2002), designadamente em textos como «A pedra de amolar» ou «O fogo e a roda». Além disso, pontualmente é possível observar o recurso a estratégias próprias do modo dramático em alguns poemas.

Referimo-nos, por exemplo, à presença de passagens diferenciadas a itálico, aproximando-se, em termos gráficos, da configuração das didascálias ou indicações cénicas, à articulação de um texto principal (falas das personagens) e de um texto secundário (indicações cénicas), «interligados e cooperantes» (Silva, 1990: 606), ou, ainda, uma evidente condensação espaço-temporal e uma redução ao essencial no que diz respeito às personagens. Veja-se, a título exemplificativo, o texto poético “Casamento real”, patente em *Do Alto do Cavalo Azul* (Caminho, 2000):

“Casamento real”
(peça em dois actos
para pequenos actores)

Com a sala à pinha,
Vão entrando em cena:
O rei e a rainha
Em versão pequena.

Atrás deles, rindo,
Muito encasacados,
Um bobo caindo
Entre os convidados.

Perfila-se a nobreza,
Mesmo sem cavalo.
Já ‘stá o bispo à mesa,
Chega o intervalo.

Na segunda parte,
Segue-se a festança:
Faisão, vinho, tarte,
Encenam a bança.

De tanto comer,
Ficam-se a dormir.
Não têm que fazer
Até o pano cair.” (Vieira, 2000: 25-26).

Perfeitamente concretizáveis em textos teatrais ou espectaculares, os três textos dramáticos de VAV, bem como os restantes que, ainda que não pertencentes ao modo dramático, evidenciam um carácter híbrido, possibilitando uma reinvenção ou uma adaptação, substituíram algumas das tendências mais notórias na escrita actual vocacionada para os leitores mais novos, como a função lúdica da linguagem, a tentativa constante de celebração de uma cumplicidade com o leitor, a sátira social, entre outras. Além disso, porque consegue «ser pura e primária sem ser pueril» e se distingue pela sua «desnudez poética», traços enunciados por Casona (Tejerina, 2004: 16), por exemplo, ao referir-se ao esforço e à dificuldade de criação de textos dramáticos e/ou de teatro para crianças de qualidade, a escrita dramática de VAV parece adaptar-se aos gostos dos leitores/espectadores mais jovens, concedendo-lhes a possibilidade de assumirem uma variedade assinalável de papéis. Numa aceção mais ampla, diríamos que as suas peças constituem uma proposta estética muito especial,

resultante, como confessa o próprio autor, de uma reaprendizagem, visto que foi apenas a «escrever para os mais novos que, afinal, [reaprendi] VAV reaprendeu a ser criança, que [aprendi] VAV aprendeu a [minha] sua arte.» (Vieira, 2003: 4).

Referências bibliográficas

- BASTOS, Glória (2006). *O Teatro para Crianças em Portugal. História e Crítica*. Lisboa: Caminho.
- GOMES, José António, RAMOS, Ana Margarida e SILVA, Sara Reis da (2009). «Contributos para o estudo do teatro dramático e do teatro para crianças em Portugal» in RAMOS, Ana Margarida, RECHOU, Blanca-Ana Roig e GOMES, José António (coord.) (2009). *Teatro para a Infância e Juventude*. Porto: Deriva, pp. 7-73.
- MANGAS, Francisco Duarte (2003). «O Oiro todo da Terra» in *CRILIJ* (boletim – número monográfico dedicado a Vergílio Alberto Vieira), Nº 3, p. 7.
- RAMOS, Ana Margarida, RECHOU, Blanca-Ana Roig e GOMES, José António (coord.) (2009). *Teatro para a Infância e Juventude*. Porto: Deriva.
- RECHOU, Blanca-Ana Roig, DOMINGUEZ, Pedro Lucas e LÓPEZ, Isabel Soto (coord.) (2007). *Teatro Infantil. Do texto á representación*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- SÁEZ, María Victoria Sottomayor (2007). «Literatura dramática infantil y juvenil: texto y representación» in RECHOU, Blanca-Ana Roig, DOMÍNGUEZ, Pedro Lucas e LÓPEZ, Isabel Soto, *Teatro Infantil. Do texto á representación*. Vigo: Xerais, pp. 11-33.
- SILVA, Vítor Aguiar e (1990). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina (8ª ed.).
- TEJERINA, Isabel (2004). *Dramatización y teatro infantil*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores (2ª ed./ 1ª ed. - 1994).
- VIEIRA, Vergílio Alberto (1999). *O Saco de Mentiras*. Lisboa: Caminho (2007- 3ª ed.) (ilustrações de Cristina Robalo).

- VIEIRA, Vergílio Alberto (2000). *Do Alto do Cavalo Azul*. Lisboa: Caminho (ilustrações de André Letria).
- VIEIRA, Vergílio Alberto (2003). *O Circo de Papel*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Carlos Marques).
- VIEIRA, Vergílio Alberto (2003). «Com quem aprendeu a sua arte?» in CRILIJ – Boletim N° 3, Maio de 2003, pp. 3-4.
- VIEIRA, Vergílio (2007). *O Menino Jesus da Cartolinha. Um Auto de Natal*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de Marta Madureira).