

Tô sem freio ou O sexo antes dos 15,
de Sérgio Capparelli:
a temática da adolescência e a fragmentação
na dramaturgia juvenil contemporânea

Tô sem freio ou O sexo antes dos 15,
by Sérgio Capparelli:
The Theme of Adolescence
and the Fragmentation
in Contemporary Playwriting for Youth

168

Fabiano Tadeu Grazioli*
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - URI Erechim
Faculdade Anglicana de Erechim - FAE

Fulvio Torres Flores*
Universidade Federal do Vale do São Francisco - Univasf

RESUMO: A publicação de *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, de Sérgio Capparelli, permite que, mais de uma década depois de sua encenação, debrucemo-nos sobre sua história e estrutura para a realização deste trabalho. Nosso objetivo é relacioná-lo a estudos da literatura juvenil, tarefa para a qual utilizamos as proposições de Marina Colasanti (2005), Ricardo

* Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF).

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

Azevedo (2005), Cyana Leahy-Dios (2005), Nelly Novaes Coelho (2000) e Richard Bamberger (1987), e aos estudos da fragmentação do enredo na dramaturgia contemporânea, a partir da contribuição de Jean-Pierre Ryngaert (1996; 2013). As análises apresentadas neste artigo têm abordagem qualitativa, sendo de natureza aplicada e apontam para um intenso diálogo entre o texto dramático de Capparelli e os pressupostos levantados para a literatura juvenil, principalmente pelas temáticas utilizadas pelo autor, que giram em torno da adolescência, bem como para a construção de uma obra criada a partir da estética do fragmento.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia brasileira para jovens - Sérgio Capparelli. Sérgio Capparelli - *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*. Dramaturgia - Fragmentação do enredo.

ABSTRACT: The publication of the play *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, by Brazilian author Sérgio Capparelli, allows us to, more than a decade after its staging, examine its history and structure to write this work. Our aim is to relate it to studies of youth literature, based on the writings of Marina Colasanti (2005), Ricardo Azevedo (2005), Cyana Leahy-Dios (2005), Nelly Novaes Coelho (2000) and Richard Bamberger (1987), and to the studies of the plot fragmentation in contemporary dramaturgy, taking two of Jean-Pierre Ryngaert's works (1996; 2013) for reflection. The analyzes presented in this article have a qualitative approach, being of an applied nature and point to an intense dialogue between Capparelli's play and the assumptions raised for the youth literature, mainly by the themes used by the author, which revolve around adolescence, as well as for the construction of a work created from the aesthetics of the fragment.

KEYWORDS: Brazilian Playwriting for Youth - Sérgio Capparelli. Sérgio Capparelli - *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*. Playwriting - Plot Fragmentation.

O que resta do encantamento do espetáculo depois que a cortina se fecha e as luzes se apagam? Onde se encontram os sons dos diálogos há pouco proferidos no silêncio do palco agora esvaziado? Que resta das paixões e dos risos quando o ator se retira exaurido?

Marta Moraes da Costa

Há dezoito anos, Marta Moraes da Costa, professora e pesquisadora paranaense, levantava os questionamentos que usamos como epígrafe. A consciência da efemeridade do espetáculo teatral e a incapacidade de recuperar na íntegra o espetáculo então encerrado inquietavam a autora, que respondia às próprias interrogações: “O espetáculo sempre desaparece na voracidade do tempo. É a memória pessoal que guarda a lembrança do aplauso, dos olhares cúmplices dos espectadores, da emoção sem recato” (2000). A inquietação de Costa é justa, pois, dentre as manifestações artísticas, o espetáculo teatral é considerado uma das formas dinâmicas que, segundo João Francisco Duarte Júnior (1998, p.

82), “é aquela que se dá no tempo, e que por isso é criada sob a égide da efemeridade”. Contudo, além daquilo que sobra na memória pessoal do espectador, há um elemento que permanece, tendo findado o espetáculo: o texto dramático. É por isso que muitos autores e editores empenham-se para que os textos dramáticos sejam publicados depois do período em que permanecem em cartaz (ou mesmo durante esse momento). Acreditam eles que parte do encantamento do espetáculo pode ser recuperado na leitura do texto dramático. É o caso da peça *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, de Sérgio Capparelli, que teve sua primeira edição em 2003, no auge dos trabalhos da extinta Companhia de Espetáculos da Universidade de Passo Fundo (UPF). O texto foi encomendado pela referida companhia ao poeta e ficcionista gaúcho para inaugurar o projeto Viratrânsito, ônibus-teatro que promoveu a discussão de temas importantes, por meio da singularidade da linguagem teatral, em lugares em que o teatro não era a tônica dos produtos culturais consumidos. A publicação em livro do primeiro texto dramático encenado dentro de um importante projeto para a cultura em âmbito estadual e nacional leva-nos a pensar que o dramaturgo, a companhia e os idealizadores dessa ação cultural não estavam interessados somente no registro histórico que a publicação do referido livro representa, mas na projeção do texto em outros espaços e outras épocas, já que, como afirmou Gaston Baty (2004, p. 463), o texto

[...] é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual se vêm ordenar outros elementos. E da mesma maneira que uma vez o fruto saboreado, o caroço fica a assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, assim que desvaneceram os prestígios da representação, espera em uma biblioteca poder ressuscitá-los algum outro dia.

O renascimento do texto no drama acontece tanto pela montagem de um novo espetáculo (que se encontra virtualmente no texto), como pela leitura da peça escrita. É como leitores que nos apresentamos na abertura deste trabalho, que elege como objeto de estudo o texto dramático de Capparelli citado anteriormente. Nosso objetivo, primeiramente, é apresentar em breve seção o texto *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, bem como os detalhes de sua

estrutura e organização. Em seguida, nosso esforço volta-se para algumas considerações sobre a obra literária pensada para o jovem, tendo em vista algumas considerações de Marina Colasanti (2005), Ricardo Azevedo (2005), Cyana Leahy-Dios (2005), Nelly Novaes Coelho (2000) e Richard Bamberger (1987). Nós é que estendemos as considerações dessa seção ao gênero dramático, já que é mais recorrente, entre os autores consultados, as reflexões sobre a obra literária juvenil sem a segmentação de gêneros. Nessa seção, traçaremos um paralelo entre as considerações teóricas levantadas sobre a temática dos textos para jovens e os temas levantados por Capparelli no texto em pauta. Em seguida, nosso trabalho recupera algumas questões teóricas sobre a fragmentação do enredo na dramaturgia contemporânea, por meio dos estudos de Jean-Pierre Ryngaert (1996; 2013), o que nos leva a analisar o texto em escolhido sob esse viés, uma vez que seu autor optou por uma construção flexível, que apresenta quadros tenuamente alinhavados a partir de algumas ideias gerais, que conseguem oferecer alguma ligação entre as partes, ao mesmo tempo que permite ao leitor recuperar por conta própria outros nós que podem vir a oferecer pontos de ligação entre os fragmentos. Neste estágio do trabalho, recuperaremos os aspectos que ligam os quadros e os que os distanciam, verificando em que medida Capparelli arquitetou a estética do fragmento no seu texto dramatúrgico juvenil.

Algumas palavras sobre *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, de Sérgio Capparelli

A peça, como já se afirmou anteriormente, foi encomendado tendo em vista um projeto bem específico e um público já delimitado, os adolescentes, o que não o priva da inventividade e da qualidade que perpassa a produção artística de seu autor. Para se comunicar com os adolescentes, Capparelli preferiu um texto fragmentado, dividido em trinta e quatro quadros, de extensão irregular e de temáticas também diversas, dentro do arco de temas que interessam ao jovem leitor/espectador. Há, no texto, uma história da história, que precisa

ser considerada: os atores que vivem as personagens dos diferentes quadros são, antes de pertencerem a um ou mais quadros específicos, personagens de um único núcleo. Todos eles são saltimbancos da pintura de Pablo Picasso intitulada *Os saltimbancos*, executada em 1905, que fugiram do quadro para viverem outras histórias pelas diversas cidades que o ônibus-teatro percorreu. A origem comum das personagens do texto foi salientada na montagem da Companhia de Espetáculos da Universidade de Passo Fundo pelo figurino confeccionado para elas. As roupas tinham detalhes de corte, costura e caracterização muito parecidos, como podemos perceber nas fotografias que ilustram a primeira edição do texto. Contudo, além da interpretação visual do(a) figurinista para o detalhe da história, aspecto que só pode ser recuperado nas imagens da primeira montagem da história, o texto de Capparelli esclarece pontualmente a origem das figuras que viverão as aventuras da peça, por meio de uma voz em *off* que funciona como um narrador.

O texto é dividido em três partes, cada uma com um número semelhante de quadros. O texto narrado em *off* marca o início de cada parte, momento em que o leitor é apresentado à temática que perpassará o conjunto de quadros correspondente àquela parte. Na primeira, os quadros tematizam o jovem no espaço da cidade, sua vida no caos organizado da cidade grande e sua vontade de viver e transgredir esse espaço. “Por que a cidade é um labirinto em que me perco, me renovo, me bebo, me atravesso. Um lugar de encontros e de dúvidas. Um lugar em que a gente vai crescendo, vendo as mudanças no corpo, velocidades dos sonhos, eletricidade dos desejos” (CAPPARELLI, 2003, p. 10). Na segunda parte, são apresentados quadros que giram em torno do tema da família contemporânea e o espaço do jovem nas novas configurações desse agrupamento, bem como nos apresenta a voz em *off*:

[...].

De uma maneira geral, as famílias ainda são numerosas, mas a crise econômica, ou explodiu muitas dessas famílias, ou as deixou mais unidas. Nas primeiras, os filhos foram para outras cidades em busca de trabalho e de um lugar para estudar. Nas outras, foi preciso o salário de todos, pais e filhos, para enfrentar as necessidades do dia-a-dia. A soma de todos esses salários passou a significar sobrevivência. Muitas tensões, mas também muita solidariedade interna.

Mas as famílias... é dentro das famílias... as famílias têm outros quadros cotidianos (CAPPARELLI, 2003, p. 27).

A terceira parte é introduzida por um texto sobre a evolução das cidades, o crescimento das indústrias, a criação dos transportes de indivíduos e dos bens produzidos pelas indústrias. Como ponto alto do crescimento das cidades, são apresentados o telégrafo, o telefone e os computadores ligados em redes. Os habitantes das cidades trocaram o contato pessoal pela mediação da máquina. “As comunicações, portanto, no seu sentido amplo, criaram uma nova cidade, uma cidade virtual, ao lado dessa outra, de pessoas de carne-e-osso entrando num ônibus ou dirigindo um automóvel. Mas uma não vive sem a outra” (CAPPARELLI, 2003, p. 54), anuncia a voz em *off*.

O narrador volta a se pronunciar no fechamento do texto, propondo encerrar a história (ou as histórias) e recolher os recursos do espetáculo, como tecidos e pernas-de-pau. Os saltimbancos são lembrados novamente e agora, mais humanizados que antes, prometem partir em busca de outras plateias, em outras cidades. São eles que fecham o espetáculo com falas que não apresentam personagens determinados pelo autor, pois formam uma voz única, que pode ser pronunciada por qualquer um dos integrantes do elenco:

Ator Xis - E nosso grupo de teatro também está nessa cidade em trânsito, quer dizer, de passagem.

Ator Xis - É difícil, porque estamos em trânsito no meio de outro trânsito: de pessoas, de objetos, de máquinas, de nuvens.

Ator Xis - E também num trânsito dentro da gente. Perguntas que chegam, nos questionam e depois partem. E também as dúvidas que ocupam a faixa de segurança de nossas cabeças e ficam ali atravancando o trânsito, até decidirmos alguma coisa.

Ator Xis - É por causa desse trânsito infernal, dentro e fora da gente que viver é perigoso.

[...] (CAPPARELLI, 2003, p. 67).

O trânsito dos jovens pelos labirintos das grandes cidades, evidenciado desde a primeira parte do texto, encontra correspondência em outro tipo de deslocamento, o das emoções, que, na adolescência, são potencializadas tendo em vista o despertar dos indivíduos para as novas experiências que caracterizam essa fase. Há o caminho de fato, de asfalto ou cimento, a ser percorrido pelos

jovens no dia a dia da cidade, mas há principalmente a rota dos sentimentos intensos, confusos e, muitas vezes, contraditórios, para os quais o primeiro caminho torna-se analogia. As relações intempestivas, violentas e, por vezes, curtas encontram similaridade nos breves quadros de *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*. Como as diversas relações, no cotidiano de um adolescente, formam o conjunto que é a vida, os quadros que Capparelli cria para a peça também compõem um todo, perpassado pela sensibilidade do autor em perceber as nuances da adolescência que deveriam integrar o seu texto.

A temática do sexo, anunciada duas vezes no título, uma vez simbolicamente - *Tô sem freio* - e outra vez sem desvios - *Sexo antes dos 15* -, aparecerá nos quadros que compõem o texto de Capparelli. Os desdobramentos do tema ficarão por conta da fase em que se encontra a grande maioria dos personagens que os saltimbancos interpretam nos quadros, a adolescência, momento de muitas dúvidas sobre as transformações do corpo, sobre o despertar do desejo, sobre o sexo propriamente dito. A sexualidade aflorando cidade adentro no protagonismo dos adolescentes é questão que impulsiona a elaboração dos quadros da peça e um aspecto que liga as três partes da criação do autor, antes apresentadas separadamente.

Jovens leitores e a dramaturgia a eles destinada

Apresentado o texto dramático escolhido para análise neste trabalho, passamos a levantar alguns pontos que consideramos importantes, quando se trata de pensar a dramaturgia inserida no menu de leituras oferecidas ao adolescente e ao jovem. Contudo, se enfocamos as características do texto dramático para o jovem leitor, estamos tratando, antes de tudo, das características do texto literário, das qualidades intrínsecas desse tipo de texto, indiferente de qualquer segmentação ou gênero. É nessa perspectiva que

Marina Colasanti (2005), ao responder à questão *O que você entende por qualidade em Literatura Infantil e Juvenil?*¹ afirma:

Por qualidade em literatura entendo exatamente a mesma coisa para qualquer idade: riqueza de forma e riqueza de conteúdo. Especificando minimamente: texto inventivo, linear, conteúdo vertical, pluralidade de interpretações; vários níveis de leitura, densidade, aderência. Da literatura não fazem parte: o lugar-comum, a frase feita, a história previsível, a linguagem infantilizante, a função didático-moralizante (COLASANTI, 2005, p. 180).

Ricardo Azevedo (2005), ao tratar da separação entre a literatura para crianças e jovens e a literatura para adultos, adverte sobre os perigos de se insistir muito “nesta divisão mecânica em faixas etárias” (AZEVEDO, 2005, p. 39). Segundo o autor, tal divisão pode gerar um fosso entre crianças e adultos, fosso que só é superado quando os dois descobrem o quanto são parecidos nos aspectos fundamentais da vida:

Ambos sentem dor física, são, em graus diferentes, dependentes de fatores sociais, afetivos e outros; envelhecem, são passíveis de sentimentos como ciúme, vaidade, ódio, amor, tristeza ou alegria; apreciam o conforto, detestam ser rejeitados, são sexuais, costumam temer a morte (AZEVEDO, 2005, p. 39).

Se tudo isso é verdade, Azevedo questiona: como supor a existência de linguagens indicadas para essa ou aquela idade? No estudo aqui utilizado, o autor empenha-se em ressaltar a capacidade da literatura infantil e juvenil de, ao utilizar uma linguagem pública e acessível, possibilitar a leitura e identificação da grande maioria das pessoas, independentemente de faixas etárias. De acordo com Azevedo, por abordar temas humanos amplos, passíveis de gerar identificação e compreensão imediata da maioria das pessoas (o que não retira seu caráter plurissignificativo) e por utilizar linguagem pública, direta, clara e acessível, “a literatura popular (heterogênea e diversificada) é

¹ Trata-se da segunda parte da obra organizada por Ieda Oliveira (2005). A pergunta que Colasanti responde é utilizada como título da segunda parte, que é composta das respostas de vários outros escritores.

capaz de gerar identificação e ser compreendida por crianças, jovens e adultos, pobres e ricos, cultos e analfabetos”² (AZEVEDO, 2005, p. 41).

Colasanti (2004), tratando somente sobre a literatura juvenil, chama a atenção para não se mirar exaustivamente para o público jovem quando da elaboração de um texto literário. Observa ela que os “[...] autores que conseguiram se comunicar significativamente com o jovem não estavam apontando para ele. E provavelmente por causa disso o acertaram” (COLASANTI, 2004, p. 90). E são diversos os exemplos que a autora cita: Alexandre Dumas, Robert Stevenson, Jonathan Swift, Jorge Amado, Lídia Jorge, Ziraldo, além de sua própria experiência, quando da elaboração de algumas obras.

Acertar sem querer, sem pretensão, escrevendo acima de qualquer segmentação um texto literário de qualidade, capaz de dialogar com o ser humano de qualquer idade, eis o recado dos autores consultados. Observadas tais considerações, as quais julgamos fundamentais, quando se trata de olhar para a produção literária de maneira segmentada, é possível pontuar algumas características do texto para o jovem leitor. Outros autores, e mesmo os autores citados, concentram sua atenção nessa faixa específica. Segundo Cyana Leahy-Dios (2005, p. 39), “a chamada literatura juvenil transita por um nicho cultural limitado entre a literatura infantil e a literatura adulta, criada para atender aos interesses dos adolescentes”. Para entendermos os interesses desse público, vale observar as características da fase de leitura em que se encontram os jovens leitores.

Ao tratar da leitura e dos estágios psicológicos do leitor, Nelly Novaes Coelho (2000) apresenta como último o “leitor crítico”, localizado a partir dos 12 ou 13 anos. Segundo a autora, o leitor, nessa fase, apresenta capacidade de reflexão em maior profundidade, em relação aos estágios anteriores, podendo ir mais fundo no texto e atingir a visão de mundo ali presente. Coelho também

² Na literatura popular, segundo o autor, os assuntos tendem a ser abordados de um ponto de vista geral, que privilegia as angústias e perplexidades relativas ao “nós” e não ao “eu” (AZEVEDO, 2005, p. 40).

observa, nesse estágio, o desenvolvimento do pensamento reflexivo e crítico, empenhado na leitura do mundo e no despertar da consciência crítica em relação aos valores consagrados. Além disso, “[...] nota-se no adolescente em geral uma intensa ânsia de viver, a qual funde-se à ânsia de saber, e por isso o adolescente se abre plenamente para o mundo e entra em relação essencial com o outro” (COELHO, 2000, p. 39-40).

Nos estudos de Richard Bamberger, a última fase de leitura constitui o que o autor chama de “anos de maturidade ou o desenvolvimento da esfera estético-literária da leitura” (BAMBERGER, 1987, p. 35). Essa fase é localizada basicamente nas mesmas idades apontadas por Coelho, e tem, essencialmente, características semelhantes. Bamberger visualiza nesse estágio o desenvolvimento da esfera estético-literária da leitura, o que nos leva a pensar que é o momento de o leitor conhecer minimamente alguns rudimentos básicos da constituição literária, entre eles a diferença entre os gêneros. Em tal fase, acreditamos, o texto dramático pode ser oferecido ao jovem e explorado minimamente na sua natureza e na sua estrutura, afinal trata-se de um texto com uma estrutura diferenciada e que precisa ser conhecida e observada pelo leitor, que deverá entendê-lo como uma história que, não limitada à representação, podendo ser lida, e que conta com expedientes distintos daqueles já conhecidos por ele tendo em vista a leitura do texto narrativo e lírico. Acreditamos que os textos literários destinados ao jovem, independentemente do gênero, terão sua recepção mais garantida quanto mais observarem essas questões, pois a abertura que o jovem leitor estabelece com o mundo, conforme levantaram os autores, também pode ser a abertura para experiências literárias significativas.

Os interesses dos jovens leitores nessa fase podem constituir ponto de partida para a elaboração dos textos dramáticos a serem oferecidos a eles. Fala-se muito da necessidade de captar entre os adolescentes suas necessidades, suas preferências, seus desejos e assim transitar entre seus sentimentos e emoções. Segundo Leahy-Dios (2005), de forma ampla e generalizada, os principais

interesses dos jovens e adolescentes em todos os tempos têm sido “[...] o conhecimento do próprio corpo, as relações sociais, afetivas, amorosas e sexuais, as dificuldades de relacionamento em família e com amigos” (LEAHY-DIOS, 2005, p. 40). Nas publicações recentes voltadas ao público jovem (textos narrativos, na grande maioria), esses temas ampliam-se e desdobram-se. Leahy-Dios, observando tais publicações, afirma abordarem preconceitos raciais, sexuais, de gênero, sociais, financeiros, problemas em família, separação dos pais, abuso sexual, dificuldades de diálogo, disputa entre irmãos, iniciação sexual, gravidez e aborto, transmissão de doenças sexualmente transmissíveis, crianças e adolescentes em situação de rua, problemas políticos, entre outros.

Capparelli, na elaboração dos trinta e quatro quadros que compõem a obra *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, transita pela maioria dos temas elencados pela autora. Contudo, os tópicos mais presentes nos quadros são os de cunho sexual, como a perda da virgindade, o uso de preservativos, as curiosidades sobre os órgãos genitais, a gravidez, a maternidade e o abuso sexual na adolescência.

Além da temática, que pode ir ao encontro do interesse dos jovens leitores, há outras questões que podemos destacar. Colasanti, ainda tratando dos autores que citamos anteriormente (aqueles que atingiram o jovem sem o mirarem), diz que eles assim o fizeram

porque havia em seus livros aquele tanto de aventura que habita o coração dos jovens. E porque seus heróis tinham um valor individual intenso que lhes permitia vencer todos os obstáculos postos a sua frente pelo autor, exatamente aquele valor que o jovem sonha para se proteger e que duvida possuir. E por que souberam surpreender seus leitores, assim como a vida os surpreende, essa vida para nós tão repetitiva, mas que eles encontram pela primeira vez (COLASANTI, 2004, p. 93).

O texto de Capparelli, nas três partes que o compõem, trata das aventuras dos adolescentes no mundo urbano contemporâneo. Embora sua composição conte com a divisão em quadros - nem todos concatenados, o que caracteriza sua fragmentação, como vimos -, o texto é sobre a necessidade de se vencerem os obstáculos nesse estágio da vida que é a adolescência. As diversas personagens

que figuram na obra, principalmente os adolescentes, estão em busca da compreensão de si mesmos, dos outros e do mundo. Suas buscas são as buscas do leitor adolescente, o que traz identificação e aderência desse público ao texto dramaturgico, lido ou encenado.

A observação dessas questões por Capparelli relaciona-se diretamente com a formação do leitor crítico (ou seja, com a consolidação do último estágio apontado por Coelho e Bamberger), pois, segundo Regina Zilberman (1985), “[...] esse estágio só será alcançado se a obra literária ofertada ao leitor oferecer condições para a compreensão, tanto do mundo interior como do mundo real que o cerca” (ZILBERMAN, 1985, p. 125). Capparelli, na elaboração de *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, parece-nos preocupado justamente com a assimilação dos sentimentos do adolescente, o mundo interior apontado por Zilberman, e com o mundo real, metaforizado na cidade e seus labirintos, bem como nas relações familiares e no mundo das relações pessoais e virtuais.

É observando esses elementos que Capparelli dispõe-se a escrever para o jovem leitor e, assim, promove as condições assinaladas pela autora, proporcionando “[...] um embasamento mediante o qual se construa uma concepção autônoma e crítica da vida” (ZILBERMAN, 1985, p. 125).

Fragmentação na dramaturgia juvenil: o caso de *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, de Sérgio Capparelli

A sensibilidade moderna desconfia da história e suspeita de seu desgaste. Se tudo já foi contado, é preciso desconstruir, fragilizar a narrativa, renunciar aos efeitos narrativos demasiado evidentes. Isso se traduz na escrita por textos, se não “sem enredo”, pelo menos em textos nos quais os enredos são muito difíceis de estabelecer, por serem escassas ou problemáticas as informações narrativas (RYNGAERT, 1996, p. 61).

Na dramaturgia, atualmente, o enredo já não possui a força de outrora. É dessa constatação que Ryngaert parte para compor a reflexão que usamos como epígrafe desta seção, retirada da obra *Introdução à análise do teatro* (1996). O

autor percebe que, nos dias de hoje, pelo menos uma parcela considerável dos dramaturgos renuncia aos modos de construir enredos por demais evidentes e apela para projetos menos enrijecidos, quando a questão é formular e construir um texto dramático. Ocorre que o desgaste do enredo tradicional, verificado em outros gêneros literários, também é verificado na dramaturgia, conforme podemos perceber:

O enredo provavelmente não está morto, ele se dissolveu diante dos excessos dos detentores do sentido e renasce sob forma parcelar e múltipla, apelando amplamente para o receptor como parceiro. Afinal de contas, continuamos obstinadamente a nos perguntar, leitores e espectadores, ainda que com uma ingenuidade variável: o que isso está contando? Talvez devêssemos também perguntar hoje, no mesmo movimento: o que isso está *me* contando? (RYNGAERT, 1996, p. 61-62).

Na citação, o leitor é colocado em evidência pelo pesquisador francês, quando afirma que seria melhor que o leitor se perguntasse o que a história está contando-lhe. É mais uma forma de o leitor estar no centro do processo de leitura, pois tem a oportunidade de pensar a história a partir de si mesmo, de suas experiências, daquilo que carrega, das narrativas que já leu e das vivências que teve. Ao afirmar que o enredo não está morto, mas que renasce de modo parcelar e múltiplo, Ryngaert traz à tona o esfacelamento da narrativa, aquilo que, em *Ler o teatro contemporâneo*, chamará de fragmentação:

Talvez sob influência direta de Brecht e aquelas, mais longínquas, a partir dos séculos XVIII e XIX, de Büchner, Lenz e Kleist, muitos autores contemporâneos escolhem narrar por quadros sucessivos, desconectados uns dos outros, e às vezes dotados de título (RYNGAERT, 2013, p. 85).

A divisão em quadros está presente na obra de Brecht, por exemplo, em *Terror e miséria no Terceiro Reich*, encenada pela primeira vez em Paris, em 1938. A peça trata, como o título indica, das consequências trazidas pelo regime nazista na sociedade alemã. Por meio de vinte e quatro cenas (ou quadros) aparentemente sem conexão, o leitor/espectador é convidado a analisar as situações propostas em cada uma delas, aparentemente sem conexão, mas que indubitavelmente estão conectadas pela unidade que o título propõe. Não se

trata, portanto, de subjetivar um antagonista e um protagonista e através deles fazer viver o conflito da narrativa, mas sim reduzir a intersubjetividade calcada no protagonismo-antagonismo e privilegiar a exibição, quadro a quadro, de um número bastante diverso de personas sociais que estavam sob o jugo daquele regime. Conforme explica Peter Szondi (2001, p. 134): “A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas”.

Mesmo que a grande maioria dos autores que fazem essa opção não levem a cabo as propostas ideológicas de Brecht, esse modo de narrar aparece com insistência na dramaturgia atual, o que podemos entender como o reconhecimento de que a forma dramática, dotada de significado, não precisa obedecer a fórmulas padronizadas, permitindo-se, como Szondi expõe ao longo de seu livro, ser moldada para que nela seja inscrito o relevo social, histórico e cultural da obra a partir da visão de seus autores. Sobre essas novas possibilidades da forma como fragmento Ryngaert (2013, p. 86) afirma que:

A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, ainda que a intenção brechtiana tenha sido frequentemente dissolvida na relação com o enredo [...]. Esses efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical, ou mais implicitamente, como outros autores, a efeitos de caleidoscópio ou de prisma.

O autor prevê, na escrita fragmentada, o efeito de caleidoscópio ou de prisma, isto é, a sucessão rápida de acontecimentos e ações dos personagens, como que em quadros justapostos, nem sempre com uma ligação evidente entre si. Quase sempre é uma linha muito tênue que liga os quadros dos textos com essas características, e, muitas vezes, a ligação dos quadros fica por conta do leitor ou do espectador, não sendo um investimento, por parte do dramaturgo, articulá-la. Sobre a maneira de ligar esses fragmentos, Ryngaert (1996, p. 86) afirma:

A atenção recai, pois, sobre os *nós* entre as partes [...] ou, podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõe uma ordenação ou que, ao contrário, reveladas fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor.

O que pode vir a ligar um quadro a outro, nessa escrita fragmentada, são os nós que os textos vierem a estabelecer entre as partes flexíveis e soltas da construção dramatúrgica. Revelados os vazios narrativos entre esses espaços ou entre os nós, íntima ligação entre os quadros, o leitor é mais uma vez convocado a comparecer e a tomar a iniciativa de reconstruir a narrativa dramática, manejando os dados que o texto apresenta e a sua capacidade intelectual, cognitiva, imaginativa etc. Ryngaert (1996, p. 88), destaca que

Esse modo de divisão, se é sinal de uma vontade de atacar o mundo pela quebra, através do silêncio e do não-dito em vez de procurar unificá-lo *a priori* em uma visão totalizadora ou loquaz que o narre com autoridade, coloca, de fato, o problema da relação com o enredo e do modo de reconstituição de um ponto de vista na leitura.

A utilização do fragmento enquanto estética dramatúrgica, ao invés da procura pela unificação, pela visão totalizadora da obra, colocará o problema da constituição do enredo e do ponto de vista na leitura. É na leitura que se poderá estabelecer alguma ligação entre as partes que formam esse todo chamado de texto dramatúrgico, bem como se recuperar ou reconstituir um ponto de vista. É no leitor, mais uma vez, que a responsabilidade e o controle sobre o texto recaem, esse leitor que é capaz de lançar hipóteses, testá-las, admiti-las como falsas ou equivocadas, de fechar vazios, em uma tentativa de trazer sentido para aquilo que parece não conter significado.

Somos levados a distinguir uma dramaturgia na qual a divisão se origina realmente de um projeto e de uma ideologia da narrativa, na qual as partes entram, portanto, em uma estrutura que acaba por “fazer sentido”, e uma prática do fragmento que se origina do abandono do ponto de vista e, finalmente, da impossibilidade de ter acesso a qualquer visão ordenada (RYNGAERT, 2013, p. 88).

A utilização do fragmento, portanto, torna-se uma escolha dramatúrgica que privilegia o abandono do ponto de vista e a visão ordenada das ações. Cabe um

alerta que pinçamos do texto de Ryngaert (2013, p. 88): “Uma suspeita acaba por pesar sobre os dramaturgos da fragmentação quando o fragmento se torna efeito de moda, a de não ter mais nada a dizer”. Pode ser que a utilização desses recursos seja o sinal de que o dramaturgo não tem nada a comunicar ao seu leitor ou espectador. Assim, a dramaturgia deixa de cumprir seu papel de revelar o mundo ao ser humano de modo lúdico e por meio da suspensão da realidade. Ryngaert (1996, p. 89) amplia a ideia que perpassa a última citação afirmando que:

O fragmento toma-se um efeito de moda quando a montagem não oferece nenhuma solução satisfatória quando temos a impressão de estarmos diante de uma escrita abandonada, como se estivesse aberta aos quatro ventos. O amontoamento desordenado de fragmentos heterogêneos não produz necessariamente uma obra [...].

Basta retornar brevemente a Brecht para constatar nele um modelo de inspiração para que qualquer dramaturgo(a) não caia no amontoamento de fragmentos a que se refere Ryngaert na citação acima. Ao contrário do drama tradicional, em geral com três a cinco atos, protagonista com objetivo, e diálogos intersubjetivos entre os personagens, o que Brecht propõe em *Terror e miséria no Terceiro Reich* é um estudo sobre a sociedade daquele momento que não poderia ser amplamente entendida caso ele optasse pela trajetória de um “herói”. O que se percebe, então, é que o dramaturgo encontrou a forma mais adequada para tratar de um tema complexo: uma sociedade cuja vida está sendo esfacelada por um regime fascista e eugênico requer um tratamento dramático igualmente fragmentado. Sem uma ideia consistente (que no caso de Brecht é de cunho social, mas pode ser de outra natureza) que permita tornar evidente a aparente desconexão entre as cenas, o resultado como amontoado de fragmentos é o que restará ao dramaturgo e ao leitor/espectador.

Frente a essas considerações, o pesquisador francês propõe uma retomada, uma volta, um olhar renovado para a dramaturgia clássica: “Podemos ver aí, por um retomo comum na história das artes, a constatação de que um limite foi atingido na utilização do ‘despedaçamento’ e da ‘quebra de pedregulhos’ e de

que é hora de voltar às obras ‘construídas’ e, portanto, a formas mais clássicas.” (RYNGAERT, 2013, p. 88-89).

Trouxemos à nossa escrita noções relacionadas à fragmentação do teatro contemporâneo a fim de levantarmos discussões que nos permitirão analisar o texto escolhido como *corpus* deste trabalho. *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15* é criado a partir da estética do fragmento, ou, pelo menos, tende a colaborar com esse modo de construção dramaturgica. Não acreditamos que seja uma tentativa de utilização desse recurso como simples renúncia ao modo de construir peças que privilegiam o enredo e a ordenação dos fatos. Trata-se, a nosso ver, de uma opção estética que está associada à proposta geral do texto, principalmente aos temas que perpassam a peça e o público para o qual ela foi pensada.

No caleidoscópio que os trinta e quatro quadros que compõem a peça representa, é muito fácil notar o esfacelamento do enredo e a opção pelo fragmento. Por isso, achamos mais oportuno encontrar alguns elementos que interligam os quadros, como que buscando uma unidade para aquilo que parece caótico. Primeiramente, cabe lembrar que Capparelli lança mão de um recurso que está a todo momento encadeando os quadros da peça, como que oferecendo uma moldura ao conjunto de cenas que compõem a história: os personagens, antes de viverem os adolescentes e demais personagens de cada quadro, são denominados saltimbancos, uma referência à pintura de Pablo Picasso, obra da qual os personagens, inventivamente, teriam fugido para viverem as aventuras da peça, conforme já antecipamos. Na abertura da primeira parte, a voz em *off* assim se pronuncia, esclarecendo a origem dos saltimbancos:

Dizem que um dia as imagens começaram a se ausentar da tela de forma inesperada e voltavam depois de algum tempo. Os museus acharam no início que se tratava de roubo. Mas a tela estava ali, branca, e dias depois os saltimbancos tinham voltado. Dizem também que nessas fugas os saltimbancos foram vistos em diversos países. [...]. Com o tempo os saltimbancos conseguiram um ônibus para suas andanças fora da tela e da pintura.

Eles descobriram que o mundo mudara e que também eles haviam mudado na mudança do mundo. E que populações inteiras tinham ido viver nas cidades, esses grandes pontos de encontros modernos (CAPPARELLI, 2003, p. 7).

Esse recurso permite às personagens viverem seus diferentes destinos dentro da arquitetura dramática que Capparelli construiu. E mesmo acompanhando os saltimbancos mudando de personagens constantemente, sabemos, enquanto leitores ou espectadores, que eles, que estão se aventurando mundo afora, são as personagens do quadro de Picasso. Esse recurso alinhava as trinta e quatro cenas que, mesmo independentes entre si, nasceram da vontade de seus personagens percorrerem o mundo mostrando suas histórias e vivendo diversas aventuras.

Outro recurso que dá unidade a uma parcela dos quadros é o fato de Capparelli ter colocado os saltimbancos representando os mesmos personagens em situações diferentes, fazendo alguns quadros aproximarem-se pela repetição das personagens e pelo assunto que eles levam à cena em seus diálogos. Essa proposta é percebida em mais de um momento na peça, mas a cena em que isso é mais recorrente é a em que dois adolescentes conversam sobre questões diversas, diálogo sempre impulsionado por temas sexuais, como as dúvidas sobre o uso de preservativos, o desejo pelo sexo oposto, os sonhos eróticos. Esse esquema é percebido nos quadros 8, 15, 17, 20, 29, 31 e 33.

Quadro 8

(A cena envolve dois meninos, cada um de aproximadamente 12 anos, intercaladas com outras cenas até o fim do espetáculo. Ator 1 e Ator 2 estarão conversando num canto do palco. De preferência, sobre um estrado, de forma que fiquem visíveis. Sempre no mesmo lugar, prosseguindo a conversa que se iniciou não se sabe quando).

Ator 1 - Eu gosto de camisinha na carteira. Claro, não vou usar, nem poderia. Mas é bom ter umas na carteira. Para impressionar. Dias desses abri a carteira para pagar um picolé para a Sandrinha. Abri bem, assim, na frente dela (abre a carteira) e ela arregalou uns olhos desse tamanho.

Ator 2 - E daí?

Ator 1 - Daí que ela não disse nada, também não insisti. Fingi que era coisa mais normal do mundo. Acho que valeu a pena.

Ator 2 - Valeu a pena por quê?

Ator 1 - Por causa do sufoco para comprar. Acha que é fácil? Que é só chegar na farmácia e pedir: “Me embrulha dois pacotes de camisinhas. Das lubrificadas. Bem fortes. Dessas de borracha de pneu de caminhão?”
[...] (CAPPARELLI, 2003, p. 15).

Na sequência, ainda no mesmo quadro, o Ator 1 conta as situações hilariantes pelas quais passou na farmácia, na presença da insinuante atendente Deise Fornalhinha. Constrangido por comprar preservativo pela primeira vez e atrapalhado com a atendente que, segundo o adolescente, se insinuava para ele, um ainda não iniciado na vida sexual, o menino acabou, num rompante, pedindo duas dúzias de camisinhas. No quadro quinze, o tema da cena oito volta a ser discutido pelos adolescentes:

Quadro 15

Ator 2 - E quantas camisinhas a gente usa nessas situações?
Ator 1 - Que situações?
Ator 2 - Puta merda! Que situações... na hora da prova de Geografia, na hora de pescar, na hora de comer melancia.
Ator 1 - Acho que umas cinco.
Ator 2 - Na sequência ou juntas?
Ator 1 - Como juntas?
Ator 2 - Uma por cima das outras.
Ator 1 - O quê?
Ator 2 - O que você ouviu.
Ator 1 - (pensativo) Acho que na sequência. É. Na sequência. Mais aconselhado na sequência. Tenho certeza. Na sequência.
[...] (CAPPARELLI, 2003, p. 31).

A cena desenvolve-se longamente, abordando temáticas como a AIDS, o tamanho dos órgãos genitais masculinos na perspectiva dos adolescentes, o desejo arrebatador que ambos sentem pela atendente da farmácia, entre outras. No quadro dezessete, o tema que predomina é a briga que o Ator 1 teve com seu pai, desencadeada por uma conversa sobre mulheres. É o choque de gerações, tema tão caro aos adolescentes, ganhando espaço no texto dramático de Capparelli. Nos quadros seguintes, que envolvem os dois adolescentes, são trazidos à cena temas como o erotismo, o desejo de comandar um harém na intenção de possuir muitas mulheres, a ética, na visão dos adolescentes, que deveria existir nas relações de amizade entre os

rapazes, até que, no “Quadro 33”, último que apresenta os adolescentes conversando, o tema das camisinhas volta à cena:

Quadro 33

Ator 1 - Duas dúzias! Até eu me espantei ouvindo a minha voz. Aí ela perguntou, com aquela vozinha melosa, de artista de cinema que fica na frente do espelho e grita “honey” quando o namorado chega com um buquê de flores.

Ator 2 - Honey.

Ator 1 - Não me repete cara, ainda vai se arrepender de não cumprir o que promete. Ela perguntou: “Duas dúzias?” Nem te conto.

Ator 2 - Mas conta!

Ator 1 - Eu conto. Me lembro, era aquela hora ou nunca. Por que não ia ficar ali dando bandeira e parecendo bobo. E disse bem claro, até que o dono da farmácia disfarçou, olhando para trás, para saber quem estava pedindo duas dúzias de camisinhas

[...] (CAPPARELLI, 2003, p. 64).

O “Quadro 21” liga-se a esses quadros, pois apresenta os dois adolescentes na sala de aula, misturando suas questões sobre sexo aos conteúdos que a professora ministra. A repetição dos mesmos personagens conversando sobre temas aproximados, ocupando o mesmo lugar sobre o palco nas cenas em questão, segundo nos informa a rubrica do “Quadro 8”, são recursos que Capparelli usa para alinhar os quadros de uma peça cuja estrutura é fragmentada. A fragmentação do enredo e da história não é simples consequência da descontinuidade das cenas, pois o autor, intercalando cenas vividas por outros personagens e sobre temática da vida dos adolescentes, assume romper com a sequência de encadeamento do drama para expor um rol de situações não lineares do ponto de vista da ação, porém unidas por um tema onipresente.

Ao mesmo tempo em que notamos em *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*, de Sérgio Capparelli, um movimento no sentido de concatenar alguns quadros e a história como um todo, notamos um movimento contrário, que faz o enredo esfacelar-se, como bem lembram as reflexões teóricas de Ryngaert trazidas ao texto. Contudo, diferentemente desse autor - que afirma que muitas vezes o fragmento torna-se um modismo na escrita dramática, o que legaria à dramaturgia, em muitos casos, uma escrita abandonada, aberta por demais,

incapaz de constituir uma obra de qualidade -, notamos que Capparelli não produz uma escrita que corresponde a esse uso inconsequente do fragmento. A utilização de tal recurso deve corresponder a uma escolha dramática consciente, que privilegia o abandono do ponto de vista e a visão ordenada das ações como uma maneira de colocar a estrutura do texto dramático em constante simbiose com a proposta temática na qual o autor investe. Em outras palavras, Capparelli alinha a forma ao conteúdo e vice-versa.

Na peça em questão, a fragmentação do enredo (ou dos enredos) corresponde a uma característica própria dos adolescentes, público e temática da obra, que, com seu ímpeto de vida, deslocam-se facilmente de um contexto a outro, principalmente no espaço da cidade contemporânea. Tais indivíduos vivem verdadeiras acrobacias, tal qual os saltimbancos no picadeiro. Já que a função do acrobata é equilibrar objetos diversos ao mesmo tempo, os acrobatas emprestados intertextualmente de Picasso, na peça, equilibram a própria vida, a partir de vieses diferentes, é verdade - os meninos interessados em sexo, a adolescente que, vendo a mãe e o seu irmão pequeno, consegue perceber a vida em plenitude sem a presença dos homens, a adolescente que sofreu abuso sexual por parte do tio, entre outros -, mas todos eles vividos com a mesma intensidade e sinceridade.

Referências

AZEVEDO, Ricardo. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda (Org.). *O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005. p. 25-46.

BAMBERGER, Richard. *Como incentivar o hábito da leitura*. São Paulo: Ática, 1987.

BATY, Gaston. O que deve ser a encenação. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 461-465.

CAPPARELLI, Sérgio. *Tô sem freio ou O sexo antes dos 15*. Passo Fundo: Ediupf,

2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COLASANTI, Marina. O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil? Segunda parte: depoimentos. In: OLIVEIRA, Ieda (Org.). *O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005. p. 180-180

COSTA, Marta Moraes. [Orelha de livro]. In: COSTA, Marta Moraes; DOTTO NETTO, Ignácio. *Entreatos: teatro em Curitiba - de 1981 a 1995*. Curitiba: Edição dos Autores, 2000.

DUARTE, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. Campinas: Papirus, 1998.

LEAHY-DIOS, Cyana. A educação literária de jovens leitores: motivos e desmotivos. In: RETTENMAIER Miguel; RÖSING, Tânia (Org.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Ediupf, 2005. p. 22-56.

OLIVEIRA, Ieda (Org.). *O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Sthael da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1985.

Recebido em: 2 de agosto de 2018.
Aprovado em: 26 de novembro de 2018.